TESIS DOCTORAL

EL PAPEL DE LA LITERATURA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA CULTURAL: TRES MODOS DE REPRESENTAR LA GUERRA CIVIL Y EL FRANQUISMO EN LA NOVELA ESPAÑOLA ACTUAL

Elina Liikanen

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA,
TEORÍA DE LA LITERATURA Y LINGÜÍSTICA GENERAL

FACULTAD DE FILOLOGÍA

SANTIAGO DE COMPOSTELA

2015

TESIS DOCTORAL

EL PAPEL DE LA LITERATURA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA CULTURAL: TRES MODOS DE REPRESENTAR LA GUERRA CIVIL Y EL FRANQUISMO EN LA NOVELA ESPAÑOLA ACTUAL

Fdo.……

Elina Liikanen

DIRIGIDA POR

Fdo. ……. Fdo.…….. Fdo.……

Dra. Dolores Vilavedra — Dr. Timo Riiho — Dr. Antonio Gil

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA,
TEORÍA DE LA LITERATURA Y LINGÜÍSTICA GENERAL

FACULTAD DE FILOLOGÍA

SANTIAGO DE COMPOSTELA

2015

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

INFORME SOBRE LA TESIS DOCTORAL DE ELINA LIIKANEN

Título: "El papel de la literatura en la construcción de la memoria cultural: tres modos de representar la Guerra Civil y el franquismo en la novela española actual "

La autora de esta tesis lleva trabajando en el tema de la elaboración literaria de la guerra civil española y el franquismo desde que finalizó su programa de doctorado en teoría de la literatura y literatura comparada en 2006, cuando los profesores Dolores Vilavedra y Antonio Gil (abajo firmantes) tuvimos el placer de conocerla como alumna y de guiarla en sus primeros pasos como investigadora en la Universidad de Santiago.

Desde entonces, Elina Liikanen se ha preocupado de estudiar la novela como herramienta privilegiada de construcción de la memoria colectiva, y para ello realizó primero un abordaje teórico que le permitió fijar un aparato conceptual funcional para sus objetivo, y después analizó un corpus de diez obras que abarca la década que se suele considerar como la de eclosión literaria del tema. El corpus incluye textos de distinta índole: desde aquellos más populares a otros de lectura minoritaria, desde novelas con vocación de *best-seller* a otras claramente críticas con la 'moda' memorialística.

A lo largo de los años, Elina Liikanen ha ido dejando a un lado diversas propuestas conceptuales, luego de haber testado su (in)viabilidad en estudios parciales, y ha ido afinando su propuesta metodológica, sumamente útil no sólo para clasificar este u otro corpus, sino también para demostrar la interacción dialógica entre novela y sociedad, es decir, como el género narrativo codifica las distintas soluciones que la sociedad española le ha ido dando a la ya ineludible necesidad de enfrentarse a finales del siglo XX con la memoria de la guerra para integrarla en la memoria cultural de la comunidad.

La viabilidad de su propuesta de tres modos de representación del pasado queda bien demostrada en esta tesis. Liikanen consigue evitar el riesgo de un exceso mecanicismo al poner en relación su propuesta de clasificación de cada novela tanto con los respectivos contextos de producción como con la recepción de que cada uno de los textos fue objeto.

Las conclusiones ponen en relación el análisis de los textos, y su propuesta de análisis, con las reflexiones de partida, recogidas en la introducción, y más deudoras de la sociología de la cultura, o de los llamados estudios culturales.

La tesis no sólo está muy bien redactada, sino que demuestra un excelente conocimiento del español. El estilo es conciso y claro, y la terminología está utilizada sin alardes ni exceso pero con muchísima propiedad: todo ello revela un elevado dominio de los conceptos utilizados. Igualmente la estructura es muy funcional. La potencia argumental de la autora es notable, lo que le permite posicionarse de forma muy razonada y

contundente respecto a algunas de las cuestiones más polémicas que existen alrededor del tema y sobre las que no elude manifestarse cuando lo considera necesario para hacer avanzar su línea argumental.

En nuestra opinión, esta es un tesis muy valiosa no sólo por su contribución al conocimiento de la narrativa española más actual, y a la función que la literatura ha desempeñado en la construcción de la memoria cultural de la guerra y el franquismo, sino también porque Elina Liikanen ha conseguido elaborar una propuesta metodológica original, rigurosa, y ha demostrado su viabilidad y utilidad para el avance del conocimiento.

Firmado por los directores de la tesis:

Timo Riiho

Dolores Vilavedra y Antonio J. Gil (Facultad de Filología, Universidad de Santiago de Compostela)

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis es resultado de varios años de esfuerzo durante los cuales he recibido la ayuda de muchas personas. Aprovecho estas líneas para expresar mi gratitud a todas ellas.

En primer lugar, quiero agradecer a mis directores de tesis, a Dr. Timo Riiho, a Dra. Dolores Vilavedra y a Dr. Antonio Gil, su confianza en mi trabajo, su paciencia y todo el apoyo que me han prestado durante los años que he tardado en llevar a término esta investigación. El apoyo de Timo ha sido indispensable para conseguir la financiación que me ha permitido dedicarme a la tesis a tiempo completo. A Dolores le agradezco su disponibilidad, la lectura casi al instante de mis textos y sus acertadas sugerencias y correcciones. A todos los directores les doy las gracias por la escritura de innumerables cartas de recomendación.

Agradezco el apoyo económico de varias instituciones finlandesas sin el que la realización de esta tesis no hubiera sido posible: la Fundación Emil Aaltonen, la Fundación Ella y Georg Ehrnrooth, la Fundación Otto A. Malm, el Departamento de Lenguas Modernas de la Universidad de Helsinki y el grupo de investigación CoCoLaC. Asimismo, las becas de viaje concedidas por el Canciller de la Universidad de Helsinki, el Departamento de Lenguas Románicas y de Lenguas Modernas de la misma Universidad y el grupo de investigación CoCoLaC me han permitido participar en numerosos congresos y seminarios internacionales, y realizar estancias de investigación en el extranjero.

En los congresos y los seminarios en los que he participado durante los últimos casi diez años, he conocido a varios investigadores cuyo trabajo me ha inspirado y guiado, y cuyos comentarios sobre mi tesis en curso han resultado sumamente valiosos. Quisiera mencionar especialmente a Catherine Orsini-Saillet, que de una forma u otra ha acompañado mi trabajo de investigación desde el principio, y a los miembros del grupo de investigación y la red de investigación internacional la Memoria Novelada. Los congresos y los seminarios organizados por el grupo de la Memoria Novelada han supuesto para mí una oportunidad inmejorable para aprender y discutir mi trabajo con especialistas de la literatura española sobre la guerra civil y el franquismo. La profesora Catherine Orsini-Saillet ha sido además uno de los evaluadores externos de esta tesis, junto con Sebastiaan Faber, cuyo trabajo admiro desde hace varios años. Agradezco a ambos el tiempo que han tomado para leer y comentar el manuscrito de mi tesis.

Quiero dar las gracias a todos los profesores y al personal administrativo del área de Lenguas Iberorrománicas en la Universidad de Helsinki. En especial, quiero mencionar a Begoña Sanromán, que me incitó a emprender los estudios de doctorado; su apoyo, sus consejos y su amistad me han animado a seguir trabajando incluso en los momentos más adversos. Quiero expresar mi gratutud también a los profesores del Programa de Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Santiago de Compostela, en especial a María Ángeles Rodríguez Fontela, que me animó a publicar mi primer artículo.

Los años dedicados a los estudios de doctorado y la redacción de este trabajo habrían sido mucho más arduos sin el apoyo y la amistad de mis compañeros de doctorado tanto en Santiago de Compostela como en Helsinki. Un especial agradecimiento a Kenia Aubry, a Sandra Casanova-Vizcaíno, a Ewa Stoch, así como a Anton Granvik, a Eeva Sippola, a Hanna Lantto, a Iiris Rennicke, a Kimmo Kontturi, a Ignacio Maldován y a Aida Presilla. Varios de ellos me han adelantado y han recibido el título de doctor ya hace mucho tiempo.

Sara Santamaría Colmenero es una de las personas que más me han alentado en el último tramo de la tesis. Quiero agradecer las siempre estimulantes conversaciones, así como la iniciativa de organizar juntas un taller en el Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea el año pasado.

Quiero expresar mi más profunda gratitud a Rosa María Rodríguez Porto por su generosidad, por la perspicacia de sus comentarios y consejos sobre mi trabajo, y por el apoyo y la ayuda que me ha brindado siempre.

Quiero dar las gracias a todos mis amigos, simplemente por estar ahí. Agradezco a mis padres su apoyo incondicional y el hecho de haberme inculcado el hábito y el gusto por la lectura. Por último, doy las gracias a Hanna y a Siiri por su paciencia y, ante todo, por darme otras cosas que hacer y en las que pensar.

El papel de la literatura en la construcción de la memoria cultural. Tres modos de representar la Guerra Civil y el franquismo en la novela española actual

RESUMEN

Esta tesis examina las representaciones de la Guerra Civil española y la dictadura franquista en la novela española actual. Los autores, nacidos entre los años 1960 y 1975, pertenecen a la tercera generación, la generación de "los nietos de la guerra". Las obras analizadas fueron publicadas entre los años 1997 y 2008 durante el llamado "boom de la memoria". Se argumenta en el presente trabajo que estas novelas funcionan en la cultura de la memoria española como *medios de memoria cultural*, dado que contribuyen a producir, moldear y difundir diferentes imágenes, versiones e interpretaciones del pasado violento del país.

A partir del análisis narratológico de diez obras, en esta tesis se propone que la novela española actual de la tercera generación emplea tres modos principales de representar el pasado reciente del país: *el modo vivencial*, *el modo reconstructivo* y *el modo contestatario*. Cada uno de estos modos tiene sus propias implicaciones éticas y epistemológicas que afectan al tipo de memoria cultural que producen las novelas.

PALABRAS CLAVE

memoria cultural, novela española, literatura de la memoria, Guerra Civil española, dictadura franquista

ABSTRACT

This dissertation focuses on representations of the Spanish Civil War and the Franco dictatorship in Spanish novels written by third-generation authors (born between 1960 and 1975). The novels were published between 1997 and 2008, during the so-called "memory boom". I argue that these novels function in Spanish memory culture as *media of cultural memory* by producing, shaping and disseminating images, versions and interpretations of Spain's violent past.

Based on a narratological analysis of ten novels, I propose in this study that there are three main modes of representing the past in third-generation Spanish novels on the Civil War and the Franco dictatorship. I call these modes *the experiential*, *the reconstructive* and *the dissenting mode*. Each mode has its own ethical and epistemological implications, which affect the kind of cultural memory the novels produce.

KEYWORDS

cultural memory, Spanish literature, novel of memory, Spanish Civil War, Franco dictatorship

TIIVISTELMÄ

Tämä väitöskirja tarkastelee Espanjan sisällissodan ja Francon diktatuurin representaatioita nykyespanjalaisessa romaanissa. Romaanien kirjoittajat ovat syntyneet vuosina 1960–1975 ja kuuluvat niin kutsuttuun sodan lastenlasten sukupolveen. Teokset on julkaistu niin kutsutun muistibuumin aikana vuosina 1997–2008. Väitöskirjassa esitetään, että kyseisillä romaaneilla on merkittäjä tehtävä espanjalaisessa muistikulttuurissa, sillä ne tuottavat, muokkaavat ja levittävät menneisyyttä koskevia mielikuvia, kertomuksia ja tulkintoja.

Kymmenestä romaanista koostuvan aineiston narratologisen analyysin perusteella väitöskirjassa esitetään, että espanjalaisessa nykyromaanissa esiintyy kolme menneisyyden esittämisen päätyyppiä: *kokemuksellinen*, *rekonstruktiivinen* ja *kyseenalaistava tyyppi*. Kullakin tyypillä on tietynlaisia eettisiä ja epistemologisia seurauksia, jotka vaikuttavat siihen, millaista kulttuurista muistia romaanit tuottavat.

AVAINSANAT

kulttuurinen muisti, kaunokirjallisuus, espanjalainen romaani, Espanjan sisällissota, Francon diktatuuri

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

LISTA DE PUBLICACIONES DERIVADAS DE LA TESIS

LIIKANEN, Elina (2015): "La novela como viaje al pasado. El modo vivencial de representar la Guerra Civil y la dictadura franquista en la novela española actual", en L. Cecchini & H. L. Hansen (eds.), *Conflictos de la memoria/Memoria de los conflictos. Modelos narrativos de la memoria intergeneracional en España e Italia*, Copenhague, Museum Tusculanum Press, pp. 115-125.

LIIKANEN, Elina (2013): "La herencia de una guerra perdida. La memoria multidireccional en *Los rojos de ultramar* de Jordi Soler". *Olivar. Revista de literatura y cultura españolas*, vol. 14, 20, pp. 77-109.

LIIKANEN, Elina (2012): "Pasados imaginados: Políticas de la forma literaria en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo", en H. L. Hansen & J. C. Cruz Suárez (eds.), *La memoria novelada. Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo*, Bern, Peter Lang, pp. 43-53.

LIIKANEN, Elina (2010): "Mémoires du conflit, mémoires en conflit: représentations de la guerre civile et du franquisme dans le roman espagnol actuel". *Langues néo-latines*, 354, pp. 45-64.

LIIKANEN, Elina (2009): "En busca de un discurso adecuado: *El vano ayer* de Isaac Rosa", en N. Fourtané & M. Guiraud (eds.), *Les réélaborations de la mémoire dans le monde luso-hispanophone. Volume I. Espagne et Portugal*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, pp. 389-402.

LIIKANEN, Elina (2009): "Dictador en el espejo: *Llegada para mí la hora del olvido* de Tomás Val como retrato de Franco y su régimen", en *Anais do V Congresso* Brasileiro de Hispanistas [e] I Congresso Internacional da Associaçao Brasileira de Hispanistas [CD-ROM], Belo Horizonte, Facultade de Letras da UFMG, pp. 692-699 [http://www.letras.ufmg.br/espanhol/Anais/anais_paginas_%20503-1004/Dictador%20en%20el%20espejo.pdf].

LIIKANEN, Elina (2006): "Novelar para recordar: La posmemoria de la Guerra Civil y el franquismo en la novela española de la democracia. Cuatro casos". *Las actas del Congreso Internacional La Guerra Civil Española 1936-1939. Madrid, 27-29 de noviembre de 2006* [on-line]. UNED & Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid [http://www.secc.es/media/docs/33_4_ LII_KANEN.pdf].

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

ÍNDICE

INFORME DE LOS DIRECTORES
AGRADECIMIENTOS
RESUMEN, ABSTRACT, TIIVISTELMÄ
LISTA DE PUBLICACIONES DERIVADAS DE LA TESIS
INTRODUCCIÓN 1
1 LA EXPLOSIÓN DE LA MEMORIA 1
2 OBJETIVOS DE ESTE ESTUDIO 4
3 MARCO CONCEPTUAL Y METODOLÓGICO 5
4 EL ESTUDIO DE LA LITERATURA DE LA MEMORIA 6
5 EL CORPUS 9
6 LA ESTRUCTURA DEL TRABAJO 10
PARTE I: LA NOVELA COMO MEDIO DE MEMORIA CULTURAL EN LA ESPAÑA ACTUAL 12
1 LITERATURA Y MEMORIA CULTURAL 12
1.1 ¿Qué es la memoria cultural? 12
1.2 La memoria cultural y los medios de comunicación 15
1.3 Novelas como medio de circulación de memoria cultural 17
2 EL CONTEXTO DE PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN DE LAS NOVELAS SOBRE EL PASADO RECIENTE 27
2.1 El boom de la memoria 27
2.2 El silencio político y social sobre el pasado o el llamado "pacto de silencio/olvido" 28
2.3 La ruptura del silencio político y social 32
2.4 Las principales razones de la ruptura del silencio 35
2.5 Un conflicto de memorias 38
2.6 Algunas características generales de la *nueva novela* sobre la guerra civil 39
PARTE II: EL MODO VIVENCIAL DE REPRESENTAR EL PASADO 42
1 INTRODUCCIÓN 42
2 *CARTA BLANCA* DE LORENZO SILVA 45
2.1 Aventuras de guerra para un público de masas 45
2.2 La organización y la temporalidad del relato 46
2.3 Protagonista, narrador y focalización 48
2.4 La guerra del Rif 49
2.5 La guerra civil española 53
2.7 La memoria reprimida 59
3 *DIENTES DE LECHE* DE IGNACIO MARTÍNEZ DE PISÓN 61
3.1 Una crónica familiar en tiempos de guerra y dictadura 61
3.2 La organización del relato 61

3.3 El narrador, la focalización y los personajes 62
3.4 El pasado como una carga emocional intergeneracional 64
3.5 Las dinámicas de la memoria autobiográfica y colectiva 69
3.6 Una visión nostálgica 75
4 *Cartas desde la ausencia* de Emma Riverola 79
4.1 Una historia en cartas 79
4.2 Cartas y monólogos: una multitud de voces 79
4.3 La organización del relato y la temporalidad 81
4.4 La guerra civil: complicidades y sueños rotos 82
4.5 La herencia 86
4.6 Un futuro por definir 91
5 Conclusiones 93
PARTE III: EL MODO RECONSTRUCTIVO DE REPRESENTAR EL PASADO 96
1 Introducción 96
2 *El corazón helado* de Almudena Grandes 100
2.1 Una novela de la memoria entre los modos vivencial y reconstructivo 100
2.2 Narradores, focalización, personajes 101
2.3 La organización del relato y la temporalidad 103
2.4 La identidad personal 105
2.5 La República como ideal del pasado y horizonte de futuro 109
2.6 El papel de los nietos y los usos de la memoria 111
2.7 Desvelar la verdad 115
3 *Mala gente que camina* de Benjamín Prado 117
3.1 Una indagación en la historia de los niños robados 117
3.2 Narrador y personajes 117
3.3 La organización y la temporalidad del relato 122
3.4 La Transición como enfermedad 125
3.5 El papel de los testigos 130
3.6 La novela como testimonio y medio de divulgación 142
4 *Soldados de Salamina* de Javier Cercas 145
4.1 La novela que marcó rumbo 145
4.2 Narrador y personajes 145
4.3 Características formales del relato 148
4.4 La despolitización del pasado y la reconciliación de las dos Españas 155
4.5 El papel de la memoria y de los testigos en la reconstrucción del pasado 162
5 *Los rojos de ultramar* de Jordi Soler 167
5.1 Una perspectiva transnacional 167
5.2 La organización del relato 168
5.3 Autoficción 169
5.4 La construcción de una identidad híbrida 171
5.5 Una memoria multidireccional 178
6 Conclusiones 185

PARTE IV: EL MODO CONTESTATARIO DE REPRESENTAR EL PASADO 189
1 INTRODUCCIÓN 189
2 *LLEGADA PARA MÍ LA HORA DEL OLVIDO* DE TOMÁS VAL 191
2.1 Una novela del dictador 191
2.2 Narrador y personajes 191
2.3 Características del relato 196
2.4 Un retrato grotesco de la dictadura 198
2.5 El poder emancipatorio de la imaginación 203
3 *EL VANO AYER* DE ISAAC ROSA 206
3.1 En busca de una literatura responsable 206
3.2 Características del relato 206
3.3 Narradores, lectores y personajes 210
3.4 La crítica del perspectivismo y otras funciones de la hibridez y los materiales insertados 218
3.5 Memoria del pasado en función del presente 224
4 *¡OTRA MALDITA NOVELA SOBRE LA GUERRA CIVIL!* DE ISAAC ROSA 228
4.1 Una relectura crítica 228
4.2 Los narradores y los personajes 228
4.3 Características del relato 232
4.4 La conceptualización de la memoria y el olvido en *La malamemoria* 236
4.5 El metatexto crítico 242
4.6 *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* frente a *El vano ayer* 244
5 CONCLUSIONES 246
CONSIDERACIONES FINALES 249
BIBLIOGRAFÍA 256

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

INTRODUCCIÓN

1 LA EXPLOSIÓN DE LA MEMORIA

En torno al cambio de milenio, España experimentó una "explosión de la memoria", esto es, el despertar de un nuevo interés público hacia el pasado conflictivo del país, la guerra civil y la dictadura franquista, después de un periodo de relativo desinterés tras la Transición. De pronto, diferentes memorias del pasado ganaron presencia en la sociedad generando debates arduos sobre la interpretación de la guerra civil, la dictadura y la Transición. Esta situación producida durante la primera década del siglo XXI puede describirse como un conflicto de memorias, ya que en el país no existía (ni existe) un acuerdo social ni político sobre cómo procesar el pasado reciente. Por un lado, los grupos de izquierdas vinculados al movimiento por "la recuperación de la memoria histórica" empezaron a exigir el reconocimiento de la víctimas de la guerra y del franquismo, así como la apertura de las fosas comunes y el esclarecimiento de los crímenes contra los derechos humanos cometidos durante la dictadura. Por otro lado, diferentes grupos asociados con la derecha política se opusieron a estas iniciativas, que en su opinión consistían en "remover el pasado" y solo servían para "abrir viejas heridas".

Como han indicado Paloma Aguilar Fernández (2004: 29) y Santos Juliá (2003: 23), entre otros, uno de los factores que ha impulsado el reciente interés hacia el pasado es el cambio generacional. Una gran parte de los escritores, cineastas, historiadores, periodistas, políticos, activistas y ciudadanos que han tenido un papel importante como generadores de discusión sobre el pasado en la esfera pública pertenecen a la tercera generación, a la de "los nietos de la guerra".[1] Esta generación, nacida en los años sesenta y principios de los setenta, y llegada a la edad adulta durante los años de la Transición o después y, por lo tanto, sin apenas recuerdos personales sobre la dictadura, concibe el pasado de forma diferente a la de sus mayores. Los nietos ya no comparten el miedo, la culpabilidad ni el silencio que caracterizan la relación de las generaciones anteriores con la guerra y la dictadura (Labanyi 2009: 24-25), ni se identifican con los relatos de reconciliación y responsabilidad compartida que fueron la base de la Transición (Juliá 2003: 23).

En comparación con las generaciones mayores, los nietos se interesan menos por las causas ideológicas o políticas de la guerra y mucho más por sus consecuencias, sobre

[1] Para dar solo algunos ejemplos, podemos mencionar al expresidente del Gobierno José Luis Rodríguez Zapatero, a los escritores Javier Cercas y Almudena Grandes, al artista Eugenio Merino, a los periodistas y realizadores de documentales Montserrat Armengou y Ricard Belis, al historiador Javier Rodrigo y a Emilio Silva, periodista y uno de los fundadores de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH).

todo por la implacable represión de los vencidos (Juliá 2003: 23). La tercera generación reivindica, por un lado, el derecho a saber qué es lo que ocurrió, quién hizo qué y a quién, pero, por otro lado, parece que la gran pregunta es qué significó vivir todo aquello, o dicho de otro modo, cómo la experiencia de la represión marcó la vida de las personas que la sufrieron. Este giro hacia la experiencia y el sufrimiento, así como el lugar central otorgado a las víctimas es evidente en los discursos sobre el pasado reciente,[2] tanto en la producción cultural —en las novelas, las películas, los documentales, el periodismo y en la historiografía— como en el campo de la política y el derecho.[3] Relacionado con esto, otro factor que ha influido de modo decisivo en el reciente "boom de la memoria" es la inminente desaparición de las personas que vivieron la guerra y los primeros tiempos de la dictadura. De hecho, parece que una gran parte de la producción cultural sobre el pasado reciente se debe a la necesidad de las generaciones más jóvenes de reunir, conservar y transmitir a través de distintos medios la memoria viva de los últimos testigos y supervivientes.

En España, la literatura ha participado activamente en la lucha discursiva sobre el sentido del pasado reciente. En el contexto actual de pugna de memorias, la novela sobre la guerra civil no se escribe ni se lee como ficción pura (Faber 2008: 89), sino que los autores a menudo reivindican la literatura como medio para dar a conocer historias "olvidadas" o manipuladas por la historiografía franquista. Muchas novelas toman como protagonistas personajes y grupos perseguidos por la dictadura procurando, de este modo, restituir la dignidad de los vencidos, dar voz a los marginados de la historia y transmitir sus memorias a las futuras generaciones. Por tanto, las obras asumen a menudo una función moral y una voluntad testimonial, como indica Celia Fernández Prieto (2005: 177). Para acentuar estas características, los novelistas suelen hacer hincapié en el hecho de que sus obras, a pesar de pertenecer al género de ficción, están basadas en un exhaustivo proceso de documentación y/o recogida de testimonios.

No obstante, a diferencia de la historia, la literatura no se ciñe a un criterio de exactitud o de veracidad en su tratamiento de los datos, sino que se mueve en el terreno de la verosimilitud, de la *apariencia* de lo verdadero. Además, los novelistas disponen de un número prácticamente ilimitado de recursos narrativos y poéticos para cautivar al lector y crear historias memorables. A través de distintos modos narrativos, la literatura es capaz de crear la ilusión de un acceso ilimitado al pasado, pero también puede servir como medio para reflexionar de forma crítica tanto sobre el pasado mismo como sobre

[2] Ángel Loureiro (2008: 227) argumenta en su artículo que el movimiento para "la recuperación de la memoria histórica" en España se debe a "a new sense of history as grievance". Desde luego, el fenómeno no se limita a España, sino que debe ser situado en un contexto internacional más amplio. Véase, por ejemplo, LaCapra (2004).

[3] En los últimos años, se ha producido un gran número de documentales en que se otorga la palabra a las víctimas de la dictadura para que hablen de sus experiencias. Asimismo, se han publicado varias compilaciones de testimonios y en las Universidades existen varios proyectos de memoria oral dedicados a reunir relatos de las víctimas de la dictadura. De igual modo, se ha discutido mucho sobre la reparación simbólica y material de las víctimas de la guerra y la dictadura en el Congreso, de lo cual es ilustrativo el debate acerca de la Ley por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la Dictadura, más conocida como Ley de Memoria Histórica. En el campo de la ficción, numerosas obras literarias y cinematográficas tratan temas relacionados con la represión y se basan muy a menudo en testimonios de supervivientes.

los procesos de representación de ese pasado. Gracias a estas características, la literatura tiene un gran potencial para modificar el imaginario colectivo del pasado y para configurar nuevas memorias, lo cual la convierte en un objeto de análisis relevante a la hora de indagar en la construcción de los sentidos del pasado en el presente.

Sin embargo, a pesar del potencial de la literatura para introducir nuevos puntos de vista y transformar la percepción del pasado, es evidente que no todas las novelas contribuyen a renovar o diversificar el discurso de la memoria dominante, ni lo hacen necesariamente en un sentido positivo. De hecho, parece que la profusión y el éxito comercial de las novelas sobre la guerra civil y el franquismo en las últimas décadas ha contribuido, más bien, a cierta homogeneización de este tipo de narrativas. Lo que empezó como una lucha contra "el olvido" y con una auténtica voluntad de reivindicar a los vencidos ha acabado, por lo menos en parte, por convertirse en una moda o una tendencia literaria con sus propias leyes de representación, así como con sus propios tópicos, olvidos y puntos ciegos más o menos conscientes.

Desde luego, la literatura sobre el pasado reciente no opera en un vacío, sino que interactúa constantemente con otros medios y sistemas simbólicos que participan en la construcción de los sentidos del pasado como el cine, el periodismo y la historia. Asimismo, hay que tener en cuenta que no todas las obras literarias alcanzan la misma difusión ni tienen el mismo efecto en el público y, por consiguiente, las novelas participan de forma desigual en el proceso de construcción de la memoria cultural. Astrid Erll (2011a, 2008, 2006) ha reflexionado sobre los factores que contribuyen a convertir una obra concreta en un medio de memoria cultural, esto es, en un instrumento que tiene la capacidad de crear y moldear imágenes colectivas del pasado. Según la autora, la respuesta se halla en tres niveles. En primer lugar, las características formales y temáticas de las obras —su particular "retórica de la memoria colectiva" (Erll 2008: 390)— constituyen distintos modos de representación, los cuales a su vez pueden dar lugar a diferentes maneras de recordar el pasado. En segundo lugar, también la manera en que la obra interactúa con las representaciones anteriores y posteriores del mismo tema o acontecimiento histórico afecta a su capacidad de dejar huella en la memoria colectiva. Estos dos primeros factores dotan la obra de potencial para influir en la memoria colectiva, pero este potencial debe aún realizarse en el proceso de recepción.

Según Erll, para que una obra literaria sea percibida como un medio de memoria cultural por el público, es necesario que exista un contexto adecuado que encauce la recepción. El contexto constituye, por tanto, el tercer factor indicado por Erll. Según la autora, el contexto ideal consiste en una densa red de representaciones sobre el pasado que circulan en distintos medios y de un debate público acerca de la interpretación de ese pasado (Erll 2008: 395-395). El caso español parece confirmar la aserción de Erll sobre la importancia del contexto: aunque en España existía un discurso cultural (literario y cinematográfico) sobre la guerra civil y el franquismo ya antes del inicio del boom de la memoria en el cambio de milenio, fue necesaria la emergencia de un

discurso social y político paralelo para que la producción cultural tuviera difusión, visibilidad e impacto real en la sociedad (Labanyi 2009: 26).[4]

2 OBJETIVOS DE ESTE ESTUDIO

Este trabajo parte de la hipótesis de que las novelas recientes que abordan la guerra civil, el franquismo y/o su huella en el presente constituyen en la España actual un medio de memoria cultural o, dicho de otro modo, un instrumento capaz de crear y modificar imágenes colectivas del pasado. Este punto de partida da pie a dos preguntas: ¿qué tipo de memoria cultural construyen las novelas, o sea, qué tipo de impacto ejercen sobre la imaginación colectiva del pasado? y ¿cómo lo hacen? Este estudio busca responder a estas preguntas mediante el análisis de diez novelas escritas por autores pertenecientes a la tercera generación. De los tres factores que, según Astrid Erll, afectan a la capacidad de la ficción de influir en la memoria cultural, presentados en el apartado anterior, este estudio se centra en el primero, esto es, en el tipo de retórica de la memoria colectiva que encontramos en las obras que componen el corpus. Se abordarán también cuestiones relacionadas con los dos factores restantes —la forma en que los textos interactúan con otras representaciones del pasado, y el contexto en que las obras se producen y se consumen—, pero de forma menos exhaustiva.

Con el término retórica de la memoria colectiva me refiero, siguiendo a Erll, a las características formales y temáticas de los textos que influyen en el tipo de memoria del pasado que producen las novelas. En este trabajo, estudiaré tanto el contenido como la forma de los textos relacionando ambos elementos con los significados políticos, éticos y epistemológicos de las novelas. En cuanto al contenido, me interesa examinar, por ejemplo, qué acontecimientos se evocan y cuáles se obvian, así como qué tipo de personajes cobran protagonismo y cuáles quedan en segundo plano o excluidos. Respecto a la forma, analizaré cómo se narrativizan y se dotan de sentido los acontecimientos y las experiencias del pasado fijándome en una serie de características formales, que incluyen las siguientes: el narrador, la perspectiva narrativa, las estructuras temporales, la construcción de los personajes y de la trama. Asimismo, prestaré atención a las relaciones intertextuales entre la obra en cuestión y otras representaciones o discursos sobre el pasado reciente; la intertextualidad puede manifestarse tanto en el nivel de contenido como en el de la forma.

Astrid Erll argumenta que el tipo de memoria cultural que producen las novelas depende sobre todo de las estrategias narrativas que estas emplean. Según la autora, ciertas combinaciones de características formales dan lugar a diferentes modos de representar el pasado que, a su vez, tienen sus propias implicaciones éticas, políticas y epistemológicas. En este trabajo, mi objetivo es demostrar, a través de un detenido análisis de las novelas del corpus, que en la novela de la tercera generación sobre la

[4] En los años ochenta y a principios de los noventa, aparecieron ya algunas novelas de escritores jóvenes sobre la guerra y la dictadura, por ejemplo, *Luna de lobos* de Julio Llamazares en 1985, así como *Beatus ille* y *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina en 1986 y 1991, respectivamente. No obstante, el boom de la memoria no se produjo realmente hasta alrededor del cambio de milenio, inducido en parte por el comienzo de la exhumación de las fosas comunes de las víctimas de la guerra y la represión franquista a partir del año 2000. La primera novela sobre el pasado reciente que alcanzó el estatus de superventas y provocó acaloradas discusiones públicas fue *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, publicada en 2001.

guerra civil y el franquismo existen tres modos principales de representar el pasado: el vivecial, el reconstructivo y el contestatario. Por un lado, identificaré las principales características formales que intervienen en la configuración de la memoria cultural en las novelas y dan lugar los distintos modos de representación; por otro lado, reflexionaré sobre los efectos que estas pueden producir sobre la memoria cultural de la guerra civil y el franquismo en España. Hay que mencionar, sin embargo, que la metodología empleada en este estudio no permite medir el impacto real de las novelas en la sociedad española, sino solo señalar los efectos potenciales de los textos. No obstante, numerosos estudios en el campo de la historiografía y los estudios de memoria cultural sugieren que la forma de las representaciones narrativas efectivamente afecta al tipo de memoria colectiva que estas producen (Erll 2009a: 220).

3 MARCO CONCEPTUAL Y METODOLÓGICO

Este estudio se sitúa en la intersección de los estudios literarios y los estudios de memoria cultural (*cultural memory studies*). Los estudios de memoria cultural son un área de investigación interdisciplinaria, cuyos orígenes se sitúan en la década de 1920, principalmente en los estudios sociológicos de Maurice Halbwachs sobre la memoria colectiva y en el trabajo del historiador de arte Aby Warburg sobre la memoria de las imágenes. Sin embargo, no es hasta la década de 1980 cuando el tema vuelve a despertar el interés de varios investigadores en el campo de las humanidades y ciencias sociales. En esa década, en la que Pierre Nora publica su estudio influyente sobre los *lugares de la memoria* en Francia, y Aleida y Jan Assmann desarrollan su teoría de la Memoria Cultural, puede situarse el surgimiento de los estudios de la memoria cultural actuales. Este trabajo se basa principalmente en las ideas de Astrid Erll y Ann Rigney, autoras procedentes del campo de estudios literarios, que representan una tercera fase en la evolución de los estudios de memoria cultural. Mientras que los trabajos anteriores, sobre todo aquellos inspirados por la obra de Pierre Nora, solían centrarse en el análisis de distintos lugares de la memoria, que proporcionan puntos de referencia bastante estables para la memoria individual y colectiva, Erll y Rigney (2009: 2) enfatizan, en cambio, el carácter dinámico y performativo de la memoria cultural, la que conciben como "an ongoing process of remembrance and forgetting in which individuals and groups continue to reconfigure their relationship to the past and hence reposition themselves in relation to established and emergent memory sites".[5]

En el marco de los estudios de memoria cultural, se entiende la memoria, ante todo, como un constructo discursivo, esto es, como un fenómeno cultural y no psicológico. En este estudio, utilizaré como sinónimos los términos *memoria cultural* y *memoria colectiva*, con los que me refiero al conjunto de las distintas versiones de un pasado compartido que existen en una comunidad en un determinado momento; estas versiones se representan y circulan a través de diferentes medios, como el habla oral, la literatura y

[5] La última tendencia en los estudios de memoria cultural es el enfoque transcultural y transnacional, aunque no se utilizan siempre estos términos. Por ejemplo, Daniel Levy y Natan Sznaider (2006) hablan de *memoria cosmopolita*, mientras que Michael Rothberg (2009) ha introducido el término *memoria multidireccional*, que se aplica en este estudio en el análisis de la novela *Los rojos de ultramar* de Jordi Soler. Véase también Aleida Assmann (2010) y Erll (2011b).

el cine, los textos historiográficos, etc. La memoria cultural forma la base de las identidades colectivas. Sin embargo, no se trata de una entidad estable, sino que implica un continuo proceso de selección, construcción y elaboración, en la que participan diferentes agentes e instituciones, como el Estado, la sociedad civil, los medios de comunicación masivos, los artistas, las editoriales, etc. De hecho, cuando las historias sobre un pasado compartido ya no se evocan, elaboran y circulan en una comunidad, se mueren en términos culturales. Como señalan Erll y Rigney (2009a: 2), una forma de mantener viva la memoria cultural es debatir sobre ella; de hecho, la memoria colectiva se convierte a menudo en un ámbito de lucha cuando las distintas versiones del pasado compiten por la hegemonía.

La literatura es uno de los numerosos medios que participan en la construcción de la memoria cultural. Según Erll (2011a: 160-168), el medio de literatura tiene dos funciones principales en el marco de la memoria cultural: sirve, por un lado, para circular versiones de un pasado compartido a través del espacio y, por otro lado, para almacenarlas a través del tiempo. En este estudio, analizaré las novelas españolas sobre la guerra civil y el franquismo desde un enfoque sincrónico como medios de circulación, aunque es posible que algunas de ellas perduren, adquieran un estatus canónico y sigan sirviendo como puntos de referencia para la memoria colectiva también en un futuro más lejano. Hay que destacar que la literatura, al igual que los demás medios, no es una portadora neutral de versiones del pasado: como un medio de memoria que pertenece al ámbito de la ficción, la literatura construye y configura distintas versiones del pasado de acuerdo con sus propias características y limitaciones.

El método de investigación principal que se emplea en este trabajo es la narratología cultural, desarrollado principalmente por Ansgar Nünning (2004, 2009) y Gabriele Helms (2003), que consiste en aplicar categorías de la narratología clásica al análisis contextual de la ficción narrativa. Como señala Erll, el análisis de las características formales de los textos —tales como la voz narrativa, la focalización, la estructura temporal y los personajes— permiten distinguir distintos modos de representar el pasado en el medio de literatura, los cuales pueden influir en el tipo de memoria que retenemos del pasado. La narratología cultural se fundamenta en la idea de que las técnicas narrativas no son portadoras vacías de contenido, sino formas "semantizadas" que tienen significado en sí mismos.

4 EL ESTUDIO DE LA LITERATURA DE LA MEMORIA

A medida que ha aumentado en España el número de novelas que abordan el pasado violento del país y el tema de la "memoria histórica", también ha engrosado el número de estudios sobre este tipo de literatura, realizados tanto por investigadores españoles como por hispanistas extranjeros. En las últimas décadas, se han publicado varios estudios monográficos[6], actas de congresos y colecciones de artículos,[7] así como

[6] Véase, por ejemplo, Becerra Mayor (2012), Gómez López-Quiñones (2006), Luengo (2004), Moreno Nuño (2006), Santamaría Colmenero (2013) y Schouten (2009).

[7] Véase, por ejemplo, Álvarez Blanco y Dorca (2011); Champeau, Carcelén, Tyras y Valls (2011); Cruz Suárez y González Martín (2013); Hansen & Cruz Suárez (2012; 2014); Macciucci, Pochat y Ennis (2010); y Olaziregi (2011). Asimismo, se han publicado varias colecciones de artículos o actas de

numerosísimos artículos sueltos en diferentes tipos de publicaciones. El elevado número de estos trabajos de análisis literario y cultural no me permite discutirlos aquí en detalle, pero quiero sin embargo señalar algunas tendencias generales, así como ciertas cuestiones problemáticas, con el objetivo de aclarar mis puntos de partida, ubicar este trabajo en el campo de estudio en cuestión y señalar dónde reside su aportación particular al estudio de la memoria literaria de la guerra civil y el franquismo.

Para un estudiante o incluso un profesor de literatura, o para cualquier persona no experta que se interese por la novela española, la mera cantidad de novelas sobre la guerra civil y el franquismo publicadas en las últimas décadas —así como el número de estudios realizados sobre ellas— puede parecer abrumadora. Este estudio surge, en parte, de un deseo de volver esta tendencia literararia, probablemente la más importante de la primera década del siglo XXI, más abarcable. Una gran parte de las investigaciones recientes o bien analizan la configuración de la memoria literaria en una novela particular o en un número limitado de obras con el objetivo de ofrecer una lectura en profundidad, o bien proporcionan una visión panorámica, lo que sin embargo no permite a los autores detenerse en las peculiaridades de las novelas ni, en ocasiones, justificar sus argumentos de modo suficiente.[8] Situándose en un punto intermedio, este trabajo aspira a ofrecer una visión de conjunto, pero sin perder de vista lo particular de cada obra; por tanto, la tipología que propongo en este estudio se basa en un análisis detallado de novelas concretas.

Mientras que este método de trabajo proporciona una base sólida para la argumentación y permite evitar juicios impresionistas, también obliga a acotar cuidadosamente el corpus para que este sea representativo, pero sin resultar inabarcable por su extensión. Por consiguiente, he decidido centrarme en las novelas de autores nacidos entre 1960 y 1975, pertenecientes a la generación de los nietos de la guerra. Aunque numerosos investigadores han señalado el papel de esta generación en el surgimiento del boom de la memoria y aunque una gran parte de las novelas que más éxito han tenido en las últimas décadas provienen de los nietos, pocos autores se han centrado exclusivamente en la producción literaria de esta generación clave en el tratamiento del pasado reciente. Es cierto que algunos investigadores han analizado ciertos aspectos destacados de la literatura memorística de los nietos —por ejemplo, el frecuente uso de la estructura de investigación y de las técnicas de docuficción—, pero hasta la fecha existen sin embargo pocos estudios de carácter más general. Como procuro demostrar en este estudio, la novela de la tercera generación sobre el pasado reciente español muestra bastante variación en cuanto a la forma narrativa —aunque dentro de ciertos límites—, y al contrario de lo que podría suponerse, el mensaje de las obras no siempre se corresponde con el tono reivindicativo que suele asociarse con la generación de los nietos.

---

congresos en las que una parte de los artículos se centra en el análisis de la literatura de la memoria española, mientras que otros analizan representaciones del pasado en otros medios o países. Véase, por ejemplo, Cecchini y Hansen (2015); Fourtané y Guiraud (2009); Orsini-Saillet (2008); Resina (2000); y Winter (2006).

[8] El enfoque panorámico es menos habitual, pero véase, por ejemplo, Becerra Mayor (2012) y Mainer (2006).

Como señala Faber (Faber 2014: 142), muchos investigadores que trabajamos sobre el tema de la memoria histórica o las novelas que abordan el pasado violento de España asumimos "un compromiso ético o social más o menos explícito, basado en alguna forma de solidaridad con las víctimas". En mi opinión, este compromiso no tiene por qué resultar problemático. Sin embargo, en algunas ocasiones, la afinidad de los investigadores con los objetivos de los grupos que luchan por el reconocimiento y los derechos de las víctimas hace que los autores lleguen a asumir acríticamente ciertas nociones o tópicos problemáticos como, por ejemplo, la existencia de un "pacto de olvido" o "de silencio". Por consiguiente, ya bien entrados los años 2000, algunos investigadores siguen considerando que las novelas sobre el pasado violento de España constituyen valiosos intentos de "romper el silencio", aunque en ese momento el debate sobre el tema de la memoria histórica se ha vuelto un fenómeno sobresaliente en numerosos ámbitos de la esfera pública y las novelas sobre esta temática son más bien la regla y no la excepción.

Otra característica problemática que se percibe en varios trabajos de análisis literario o cultural es el hecho de que algunos investigadores procuren indagar en fenómenos sociológicos, políticos o psicológicos (que tienen lugar en la *realidad*) a través del análisis de representaciones literarias (esto es, *ficticias*) de estos fenómenos. Sebastiaan Faber (2014: 138, 139-141) ha llamado la atención sobre este tipo de estudios en un artículo reciente, en el que cita varios casos. Por ejemplo,

> [e]n un artículo reciente en el *Hispanic Research Journal*, Alison Ribeiro Menezes (2012) se ocupa de la obra novelística de Josefina Aldecoa, en particular su trilogía sobre la Guerra Civil […] En el resumen de su ensayo, la investigadora afirma que este se propone explorar 'issues of memory, postmemory, and trauma in the domain of the family', mediante un 'close textual analysis' de la trilogía en cuestión. Ahora bien, ¿qué justifica la exploración de un tema sociológico, histórico y psicológico (memoria, postmemoria, trauma) mediante una lectura cuidadosa de un texto literario? (Faber 2014: 140)

Es cierto que las novelas recientes que abordan el pasado violento y su huella en el presente a menudo representan y discuten problemas y procesos reales, pero sin embargo es fundamental distinguir el ámbito de la ficción del de la realidad; el arte no refleja la realidad de modo neutral y, por consiguiente, las obras literarias no deben concebirse como documentos de la realidad.

Otra tendencia notable, y potencialmente problemática, es la aplicación de categorías y conceptos desarrollados en el ámbito de otras disciplinas, o para el análisis de obras producidas en otros contextos, al análisis de las novelas españolas sobre el pasado reciente. La enorme influencia de los estudios del Holocausto sobre el estudio de la memoria cultural, y el peso que los conceptos procedentes del psicoanálisis han tenido en este ámbito, han hecho que se utilicen a menudo nociones como *trauma* y *postmemoria* al analizar los fenómenos memorísticos en España, incluyendo la literatura sobre la guerra civil y el franquismo. Por ejemplo, algunos investigadores consideran que la ausencia de un debate público sobre el pasado represivo español durante y después de la Transición se debe a un *trauma cultural*, que persiste incluso hasta la

tercera generación. Asimismo, algunos consideran que este trauma puede observarse en el medio literatura, y que la literatura puede, por una parte, ayudar a superar dicho trauma, pero, por otra parte, también puede conducir a los lectores a revivirlo, profundizando así la supuesta herida psíquica colectiva. En mi opinión, la noción de trauma cultural resulta problemática porque contribuye a patologizar a una serie de personas y procesos históricos y políticos.[9] Creo que resulta más productivo analizar tanto la relación de la generación de los nietos con el pasado violento como los posibles efectos de la literatura en términos políticos, sociales y afectivos antes que en términos psíquicos. Francamente, me resulta difícil creer que el hecho de leer una novela (actual) sobre la guerra civil o el franquismo pueda llegar a *(re)traumatizar* a una persona equilibrada, sobre todo si esta no sufrió personalmente experiencias similares a las que se narran en la obra en cuestión.[10]

Sin embargo, hay que destacar que la importación de conceptos de otros contextos o de otras áreas de investigación no es necesariamente una tendencia negativa, sino que también puede servir, y a menudo sirve, para enriquecer el análisis, como espero que ocurra en el presente estudio. De hecho, el boom de la memoria en España —así como el surgimiento de una *cultura de la memoria* (Huyssen 2000) a escala global— es un fenómeno social, político y cultural tan complejo que es imposible llegar a entenderlo y a explicarlo desde la perspectiva de una sola disciplina. En mi opinión, el diálogo interdisciplinario es necesario y el préstamo de conceptos una práctica productiva, siempre que se haga de modo cuidadoso, definiendo bien los términos y atendiendo a las posibles diferencias entre los objetos de estudio y los contextos.

5 EL CORPUS

El corpus de este estudio consiste en diez novelas que abordan la guerra civil, el franquismo y/o la huella de ese pasado en el presente, publicadas en España entre los años 1997 y 2008, esto es, durante el "boom de la memoria". Los autores de las obras pertenecen a la llamada generación de los nietos de la guerra. Todos ellos han nacido entre los años 1960 y 1975 y han alcanzado la edad adulta una vez establecida la democracia. Uno de los autores, Jordi Soler, ha nacido fuera de España, concretamente

[9] Aunque ciertas características de la memoria individual parecen funcionar de modo análogo en el nivel de la cultura, Astrid Erll (2011a: 100-101) considera que es "completely misleading […] to apply the entire conceptual logic of individual psychology to culture. […] In this regard, psychoanalytical concepts in particular are as suggestive as they are potentially misleading. […] Denial and repression might well make an organism sick, but not necessarily a society […] In particular, the poststructuralist-psuchoanalytical metaphor of cultural trauma has more often elicited misunderstandings in the field than yielded insights into processes of cultural memory. The notion of cultural trauma is, as Wulf Kansteiner (2004) sums up in his critical survey of trauma research in philosophy, psychology and cultural studies, a 'category mistake', derived from a misleading metaphorization of concepts which describe mechanisms of individual memory".

[10] Según Kansteiner (2004: 195), el concepto de trauma resulta poco adecuado para el análisis de los efectos de las representaciones culturales de violencia. Para este fin, se necesitan nuevos conceptos: "Such new concepts, which we could call 'low density', will help us better understand our emotional engagement and investment in violence and let us map out the vast, uncharted psychological territory that lies between the experience of extreme trauma on the one hand and the much more frequent encounter with representations of violence on the other. With improved conceptual precision we can differentiate between trauma and the culture of trauma, or, put differently, between trauma and entertainment".

en México, pero es nieto e hijo de republicanos españoles exiliados. En su novela *Los rojos de ultramar*, Soler narra su historia familiar, centrándose en la vivencia de su abuelo exiliado, lo que justifica la inclusión de la obra en el presente trabajo. Actualmente, Soler reside en Barcelona.

Todas las novelas del corpus han sido escritas en castellano. He decidido excluir del ámbito de este estudio las literaturas escritas en catalán, gallego y euskera, porque estos sistemas literarios tienen sus particularidades que no puedo abordar en el marco del presente estudio.[11] Asimismo, la memoria de la guerra civil y el franquismo muestra ciertas pautas regionales en Cataluña, Galicia y País Vasco por razones históricas, políticas, lingüísticas y culturales, cuyo análisis rebasa los límites de este trabajo.

La gran cantidad de novelas sobre el pasado reciente de España publicadas en los últimos años ha convertido la selección del corpus en una tarea difícil. He procurado que las obras elegidas reflejen la diversidad formal, temática e ideológica de las novelas sobre el pasado reciente de España escritas por autores pertenecientes a la generación de los nietos. Una gran parte de las novelas incluidas en el corpus ha tenido un notable éxito de ventas, lo que contribuye a la posibilidad de que estas obras efectivamente influyan en la manera en la que los españoles recuerdan el pasado. Sin embargo, he querido incluir en el corpus también algunas obras que han recibido menos atención por parte del público y los críticos —por ejemplo, *Llegada para mí la hora del olvido*— porque el contraste permite conjeturar sobre los factores que hacen que ciertas novelas consigan una acogida más o menos entusiasta por parte de los lectores.

Agrupadas en función del modo de representación al que pertenecen en mi clasificación, y listadas en el orden en que son analizadas en este trabajo, las novelas que componen el corpus son las siguientes:

Modo vivencial
Carta blanca (2004), de Lorenzo Silva
Dientes de leche (2008), de Ignacio Martínez de Pisón
Cartas desde la ausencia (2008), de Emma Riverola
Modo reconstructivo
El corazón helado (2007), de Almudena Grandes
Mala gente que camina (2006), de Benjamín Prado
Soldados de Salamina (2001), de Javier Cercas
Los rojos de ultramar (2004), de Jordi Soler
Modo contestatario
Llegada para mí la hora del olvido (1997), de Tomás Val
El vano ayer (2004), de Isaac Rosa
¡Otra maldita novela sobre la guerra civil! (2007), de Isaac Rosa

6 LA ESTRUCTURA DEL TRABAJO

Este trabajo se compone de esta introducción, cuatro partes y unas consideraciones finales. En la primera parte, presentaré, en primer lugar, el marco conceptual y

[11] Sobre las representaciones de la guerra civil en la literatura gallega, catalana y vasca, véase, por ejemplo, Vilavedra (2011a; 2011b; 2006), Pla (2011), Kortazar (2008) y Olaziregi (2015; 2009).

métodológico de este estudio y, en segundo lugar, describiré el contexto de producción y recepción de las novelas que componen el corpus del presente trabajo.

En las tres partes restantes, analizaré por separado los tres modos de representar la guerra civil y el franquismo que se perciben en la novela española actual escrita por autores nacidos entre 1960 y 1975. La segunda parte de este estudio está dedicada al modo vivencial de representar el pasado; la tercera parte se centra en el modo reconstructivo; y la cuarta parte aborda el modo contestatario.

Cada una de las partes dedicadas al análisis de los distintos modos de representación empieza con una introducción, en la que se describen las características distintivas del modo en cuestión y se adelantan algunos efectos potenciales que estas tienen sobre el lector. A continuación, se realizará, por separado, un análisis detallado de las novelas que representan el modo en cuestión. En las partes dos y cuatro, dedicadas a los modos vivencial y contestatario, respectivamente, se estudiarán tres novelas, mientras que en la parte tres, dedicada al modo reconstructivo, se analizarán cuatro novelas. Cada una de estas partes termina con unas conclusiones, en las que se expondrán los resultados del análisis de las obras y se reflexionará sobre los efectos que el modo de representación en cuestión pueda tener en la imaginación colectiva sobre el pasado.

En las consideraciones finales, se resumirán los principales resultados de este estudio.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PARTE I: LA NOVELA COMO MEDIO DE MEMORIA CULTURAL EN LA ESPAÑA ACTUAL

1 LITERATURA Y MEMORIA CULTURAL

1.1 ¿Qué es la memoria cultural?

A partir de la década de 1980, se ha producido un creciente interés hacia el recuerdo del pasado en diferentes partes del mundo y, por consiguiente, la *memoria* se ha convertido en un término clave en numerosas disciplinas académicas, así como en diferentes discursos públicos. La proliferación de discusiones y estudios sobre fenómenos relacionados con la memoria ha resultado en una multitud de definiciones y conceptos provenientes de diferentes disciplinas y perspectivas teóricas, lo que se presta a confusión. En este estudio, se utilizarán como sinónimos los términos *memoria cultural* y *memoria colectiva*, que hacen referencia a las versiones de un pasado compartido que se construyen y que circulan en una comunidad a través de diferentes medios de comunicación y con el apoyo de distintas instituciones y procesos sociales. Esta definición se basa principalmente en los trabajos de Astrid Erll sobre la memoria cultural, pero en ocasiones me apoyaré también en las aportaciones de otros investigadores como Ann Rigney y Jan y Aleida Assmann.[1] Los cuatro autores mencionados, a su vez, basan su trabajo en gran medida en las ideas del sociólogo Maurice Halbwachs (1925; 1941; 1950), que introdujo el término *memoria colectiva* en 1925 y es considerado uno de los fundadores de los estudios de la memoria cultural actuales.

[1] Aunque tanto Erll como Jan y Aleida Assmann utilizan el término *memoria cultural*, hay que enfatizar que estos autores lo conciben de una manera muy distinta. Los Assmann utilizan el término *cultura* en un sentido limitado para referirse a la "alta" cultura, mientras que Erll la emplea en un sentido antropológico, que también incluye las prácticas de vida diaria y la cultura popular. Para los Assmann, la memoria cultural es una subclase de memoria colectiva, mientras que Erll los utiliza como sinónimos. Para Erll (2011a: 6), la memoria cultural —o *memoria en cultura*, término que utiliza en su libro publicado en 2011— abarca "all forms of human remembering [that] take place within sociocultural contexts". Otros autores, como Jeffrey Olick y Joyce Robbins (1998) y Eviatar Zerubabel (1996) utilizan el término *memoria social* en el mismo sentido. Para distinguir entre los distintos usos del término memoria cultural, utilizaré mayúsculas (Memoria Cultural) al referirme a la conceptualización de los Assmann.

Es preciso destacar que la definición de memoria cultural arriba expuesta se basa en un uso metafórico del término *memoria*.[2] Las colectividades no "recuerdan" en un sentido literal —como dice Jan Assmann (Assmann & Czaplicka 1995: 111), no *tienen* memoria, sino que la *hacen*— pero la (re)construcción cultural de un pasado compartido tiene sin embargo muchas semejanzas con el funcionamiento de la memoria individual. Por ejemplo, ambos procesos son altamente selectivos y consisten en crear versiones del pasado de acuerdo con las necesidades y los conocimientos del presente. No obstante, la memoria cultural es resultado de procesos socioculturales y no psicológicos, como la memoria individual. En general, la memoria colectiva o cultural no es producto de experiencias directas, sino de representaciones, ya que se trata de experiencias de otras personas tal como nos han sido transmitidas por medio de diferentes medios de comunicación. Por tanto, la memoria cultural puede entenderse como una forma de rememoración vicaria (Rigney 2005: 15).

A pesar de la heterogeneidad terminológica en el campo de los estudios de la memoria, parece que existe, sin embargo, un acuerdo sobre algunas características centrales de la memoria cultural o colectiva: el carácter construido, la vinculación con el presente y la selectividad de la misma. Al igual que los recuerdos personales, los recuerdos colectivos no son nunca imágenes objetivas del pasado, sino (re)construcciones retrospectivas que reflejan siempre las necesidades y los intereses actuales de aquellos que evocan el pasado. Por consiguiente, los recuerdos cambian en el curso del tiempo de acuerdo con los cambios que se producen en el grupo social y en el contexto en el que se evoca el pasado (Erll 2011a: 8). En inglés, se utiliza a menudo el término *cultural remembering* (que podría traducirse como *el recordar cultural*) para acentuar el carácter dinámico y cambiante de la memoria cultural. Como señalan Erll y Rigney (2009a: 2), recordar el pasado no es un acto meramente reproductivo, sino también performativo, ya que no se trata solo de preservar y recuperar historias anteriores, sino también de crear una relación con el pasado desde un punto determinado del presente. Además, la memoria puede convertise en un instrumento político eficaz precisamente por su capacidad de vincular el pasado con el momento de su evocación, que da lugar a un compromiso con el pasado en el presente (Labanyi 2009: 25).[3]

Hay que recordar que la memoria colectiva está íntimamente ligada con la noción de *identidad*.[4] Jan Assmann define la identidad colectiva como la imagen que un grupo

[2] Cabe mencionar que la definición de memoria cultural utilizada en este trabajo se limita a la dimensión colectiva del fenómeno. Sin embargo, la memoria cultural puede concebirse también en el nivel individual, dado que el contexto cultural, social y mediático en el que vivimos también infuye en nuestra memoria individual y en nuestros recuerdos personales; en este caso, se utilizaría el término memoria en un sentido literal (Erll 2011a: 96-98).

[3] Como indican Olick y Robbins (1998: 128), el llamado presentismo —la idea de que el pasado se produce en el presente y es, por tanto, maleable— ha inspirado una línea de trabajo en los estudios de la memoria que se centra en las cuestiones de cómo las imágenes del pasado cambian a lo largo del tiempo y cómo los distintos grupos sociales utilizan el pasado para los intereses del presente. Dentro de esta tendencia existen, sin embargo, dos formas diferentes de concebir la memoria: algunos autores destacan el uso instrumental centrando la atención en la manipulación interesada del pasado, mientras que otros ven la selectividad de la memoria como una consecuencia inevitable del hecho de que interpretamos el mundo dentro de nuestros marcos culturales y basándonos en nuestra propia experiencia.

[4] Según Stuart Hall (1990: 225), "identities are the names we give to the different ways we are positioned by, and position ourselves within, the narratives of the past".

construye de sí mismo y con la que los miembros de este grupo se identifican (Erll 2011a: 109). Tanto la memoria como la identidad colectiva son, por tanto, construcciones. Hay que señalar que las identidades y las memorias son también plurales. Por un lado, en cada sociedad existen varios grupos socioculturales, que tienen sus propias memorias e identidades colectivas (Erll 2011a: 110). Por otro lado, cada individuo forma parte de varios grupos; por ejemplo, la familia, los colegas, la generación, la parroquia y la nación pueden constituir un "nosotros" que los individuos incorporan en su identidad y cuyos pasados consideran suyos (Assmann 2008b: 52). Las identidades colectivas se construyen a través de prácticas y discursos compartidos, que determinan los principios de inclusión y exclusión. En general, los grupos suelen acentuar las diferencias externas (entre "nosotros" y los "otros") y restar importancia a las internas. Asimismo, tienden a rememorar aquellos aspectos del pasado compartido que concuerdan con su autoimagen y sus intereses, y a enfatizar las continuidades para destacar que el grupo sigue siendo el mismo a través de los tiempos, aunque los individuos que forman parte de él cambian.

La identidad colectiva puede ser codificada de modo consciente, pero también expresada de modo inconsciente (Erll 2011a: 111), ya que la pertenencia a un grupo implica compartir un mismo *marco social*, esto es, "an implicit or explicit structure of shared concerns, values, experiences, narratives" (Assmann 2008b: 51). Para formar parte de un grupo social, el individuo tiene que asumir como propia la historia ese grupo,[5] cuyo alcance excede los límites de su propia vida (Assmann 2008b: 52). Como señala Eviatar Zerubavel (1996: 290), "being social presupposes the ability to experience events that happened to groups and communities to which we belong long before we joined them as if they were part of our past". Esta capacidad permite que los individuos sientan orgullo, dolor o vergüenza con respecto a acontecimientos del pasado que le ocurrieron a "su" grupo en un pasado lejano (1998: 123). El pasado no vivido personalmente se convierte en memoria colectiva —esto es, en una versión emocionalmente cargada de "nuestra historia"— a través de distintas formas de participación colectiva (por ejemplo, conmemoraciones, ritos y manifestaciones) y símbolos que provocan empatía e identificación. En los estados dictatoriales, la participación colectiva suele ser forzada y la historia nacional se inculca por medio de adoctrinamiento y propaganda, mientras que en los estados democráticos la memoria colectiva suele circular a través de medios populares y discursos públicos (Assmann 2008b: 65).

Asimismo, la memoria está siempre relacionada con el olvido, por la sencilla razón de que es imposible recordarlo todo: para guardar memoria de algo, es necesario olvidar otras cosas. La memoria individual tiene una capacidad limitada por razones biológicas y culturales,[6] pero también las comunidades "olvidan" para dejar espacio a nueva información, a nuevos desafíos e ideas (Assmann 2008b; Assmann 2008a). Como ya he señalado, los grupos sociales retienen en la memoria colectiva aquellos aspectos del

[5] Hobsbawn (1972: 3) mantiene que ser miembro de una comunidad significa formar una relación con su pasado, aunque sea rechazándola.

[6] La psicología y la ciencia cognitiva han señalado cómo los esquemas culturales guían nuestra percepción y memoria (Erll 2011a: 82).

pasado que consideran dignos de memoria, relevantes para su identidad y/o útiles en el presente, mientras que tienden a "olvidar" (silenciar, obviar, ignorar) aquellos aspectos que han dejado de tener resonancia en el presente o podrían resultar de alguna manera perjudiciales para la comunidad o su autoimagen.[7] Según Aleida Assmann (2008a: 98), podemos hablar de una forma activa de olvido cultural cuando los vestigios o los artefactos culturales portadores de memoria son activamente destruidos, y de una forma pasiva cuando el olvido cultural "is related to non-intentional acts such as losing, hiding, dispersing, neglecting, abandoning, or leaving something behind".

Sin embargo, este tipo de olvido no es necesariamente un estado permanente: aunque las comunidades dejan de evocar y conmemorar aquello que no se considera relevante en el presente y ciertos acontecimientos, personajes o narrativas del pasado caen en el olvido, es posible que estos vuelvan a ser recordados más adelante cuando las circunstancias del presente cambian. De hecho, Aleida Assmann (2008a) también distingue entre dos formas de memoria cultural: la memoria activa, esto es, las versiones del pasado que circulan en una comunidad en un determinado momento, y la memoria pasiva, o sea, la memoria almacenada o archivada, fuera de uso activo, la que sin embargo puede volver a ser rescatada y evocada en un momento posterior. Las dinámicas de la memoria cultural consisten, según Aleida Assmann (2008a: 104-105), precisamente en el movimiento de elementos del pasado entre la memoria activa y la memoria pasiva.[8]

1.2 La memoria cultural y los medios de comunicación

La memoria cultural, tal como se define en este trabajo, se basa en la comunicación a través de distintos medios, como el habla oral, el cine, libros, monumentos o el internet.[9] Los recuerdos personales pueden entrar en la esfera social solo si se comunican a través de algún medio y, viceversa, los individuos tienen acceso a los conocimientos colectivos del pasado a través de distintos medios. En suma, la construcción y la circulación de distintas versiones de un pasado compartido es posible solo con la ayuda

[7] Aleida Assmann (2010: 9-11, 20) explica que el olvido, o el silencio sobre el pasado, se ha utilizado históricamente como un recurso para superar conflictos, dado que la memoria de la violencia, injusticia o sufrimiento tiende a generar más violencia. Aunque las sociedades no pueden erradicar la memoria individual de sus miembros, pueden prohibir la articulación pública de resentimientos. Según la autora, las políticas de olvido, sin embargo, solo pueden funcionar en una situación de poder simétrico, en los casos en los que la agresión fue mutua y entre las dos partes del (antiguo) conflicto existe un acuerdo de silenciar el pasado en el presente. En cambio, un silencio represivo solo sirve para prolongar relaciones de poder opresivas y para proteger a los perpetradores a costa de las víctimas. Aleida (2010: 11) considera que en España se produjo un silencio asimétrico sobre el pasado en la Transición, que solo fue roto por la llamada Ley de Memoria Histórica en 2007. Según la autora, el caso español es un ejemplo del cambio que se ha producido entre las décadas 1970 y 1990 en la manera en que las sociedades democráticas hacen frente a los pasados traumáticos: las políticas del olvido han cedido paso a nuevas culturas del recuerdo.

[8] Aleida Assmann (2008) utiliza el término *canon* para referirse a la memoria cultural activa, mientras que denomina *archivo* a la forma pasiva. De acuerdo con su concepción de Memoria Cultural (véase la nota 1), la autora restringe el término *canon* a los artefactos culturales que han adquirido un estatus canónico en una comunidad, pero la división entre la forma activa y la forma pasiva de memoria cultural puede resultar útil también si entendemos la memoria cultural en un sentido más amplio.

[9] Se utiliza aquí el término *medio de comunicación* en un sentido muy amplio, que cubre tanto los instrumentos de comunicación (habla oral, escritura, imágenes, sonidos), las tecnologías de mediación (cine, imprenta, internet) como los productos mediáticos concretos (novelas, películas, páginas web).

de diferentes medios de comunicación, sean estos medios primarios, ligados al cuerpo, que no requieren el uso de ninguna tecnología (como el habla oral), o medios más avanzados, que requieren el uso de técnicas o tecnologías por parte del emisor (por ejemplo, novelas o periódicos) o tanto por parte del emisor como del receptor (medios electrónicos y digitales, por ejemplo, la televisión y el internet). Por consiguiente, todas las versiones del pasado que circulan en una comunidad son necesariamente productos mediáticos, por lo que el hecho de estudiar la memoria cultural a menudo implica indagar en las características, el funcionamiento y los efectos de uno o varios medios de comunicación.

En principio, los *medios de memoria*, esto es, los medios de comunicación que participan en la construcción de la memoria cultural, pueden concebirse como extensiones de la memoria individual. Sin embargo, hay que recordar que los medios de comunicación, al igual que la memoria, nunca reflejan la realidad de modo objetivo, sino que nos proporcionan construcciones. En realidad, los medios de comunicación crean mundos propios —por ejemplo, mundos literarios o mundos cinematográficos—, que obedecen a sus propias reglas y tienen sus propias limitaciones. Por tanto, los medios de comunicación no son portadores de información neutrales, sino que imprimen siempre su huella en el mensaje. En otras palabras, los medios moldean las imágenes y los relatos sobre el pasado que contienen y transmiten de acuerdo con sus características particulares. Tanto los investigadores dedicados a la memoria cultural como los que se centran en el estudio de los medios de comunicación (*media studies*) destacan que los medios constituyen una fuerza que modela nuestra percepción, pensamiento y memoria (Erll 2011a: 114-115).

Según Astrid Erll (2011a: 127), los medios de memoria tienen tres funciones principales en las comunidades de memoria: almacenar, circular y desencadenar recuerdos culturales. En primer lugar, los medios tienen una capacidad (variable) de almacenar contenidos de memoria cultural y hacerlos accesibles a través del tiempo. En segundo lugar, algunos medios también hacen posible la comunicación a través del espacio, ya que permiten la difusión de versiones del pasado común y contribuyen así a sincronizar comunidades de memoria extensas, en las que la comunicación cara a cara entre todos los miembros ya no es posible. En tercer lugar, algunos medios de memoria también tienen la capacidad de desencadenar recuerdos colectivos. Esto ocurre, por ejemplo, cuando un monumento activa en la mente de los miembros de una determinada comunidad de memoria ciertos relatos sobre el pasado; en este tipo de casos, el significado del medio en cuestión no necesariamente depende de sus propias características, sino que suelen ser las narrativas asociadas con él las que determinan su significado.

En el caso de la literatura, las principales funciones son el almacenamiento y la circulación de versiones de un pasado compartido. Sin embargo, la orientación temporal frente a espacial no es el único factor que distingue a estas dos funciones. Según Erll, los medios de almacenamiento, especialmente aquellos que han adquirido un estatus canónico —por ejemplo, las obras históricas de Shakespeare—, pueden ser simultáneamente medio y contenido de la memoria cultural, o sea, servir para evocar algún aspecto del pasado y ser a la vez recordados por sí mismos. En cambio, los medios

de circulación —por ejemplo, novelas superventas, artículos de prensa, programas de televisión— pertenecen a menudo al ámbito de la cultura popular y tienden a mantener la ilusión de transparencia al comunicar versiones del pasado. Además, los medios de circulación tienen a menudo una vinculación más fuerte con las ideas, los problemas y los retos específicos del momento de su producción que los medios de almacenamiento; por esta razón, los medios de circulación tienden a asumir también funciones didácticas o ideológicas. En general, los medios de circulación se sustituyen rápidamente por ofertas mediáticas más recientes, aunque también es posible que un medio de circulación se convierta en un objeto de recuerdo por sí mismo y entre en la categoría de los medios de almacenamiento.

Como señala Erll (2011a: 104), los medios de memoria operan en el marco de diferentes sistemas simbólicos, como el arte, la historia, la religión y el derecho. Cada uno de los sistemas simbólicos funciona de acuerdo con sus propias reglas y tienen tanto sus propios puntos fuertes como limitaciones. Del mismo modo que el medio deja su huella en el mensaje, la elección de un sistema simbólico afecta la naturaleza de aquello que se recuerda. Un mismo acontecimiento puede ser recordado de muchas maneras, y tanto el contenido como la forma del recuerdo pueden variar en gran medida. Como argumenta Erll, el medio y el sistema simbólico son dos factores clave que determinan en gran medida la manera en la que se recuerda el pasado. Una guerra, por ejemplo, puede ser recordada como un mito, como una experiencia traumática, como parte de la historia política o de la historia familiar (Erll 2011a: 104-105). De hecho, es habitual que los mismos relatos circulen en diferentes sistemas simbólicos y medios de comunicación. Una misma experiencia histórica puede, por ejemplo, ser narrada de modo oral en la esfera familiar, convertirse en objeto de historiografía, en tema de una obra teatral o de una obra literaria, servir de prueba en un proceso legal, inspirar un monumento y volver a ser narrada de modo oral. De este modo, los distintos sistemas simbólicos y medios se refuerzan unos a otros, y contribuyen a consolidar la memoria cultural (Rigney 2005: 20; Rigney 2008: 80).

Sin embargo, hay que destacar que los sistemas simbólicos no son entidades estables, sino prácticas culturales en continua evolución, cuyos límites y características varían en el curso de la historia. A menudo, los cambios se producen a través de la interacción mutua: los sistemas se imitan, se critican o se complementan unos a otros, se apropian elementos de otros sistemas y adquieren nuevas funciones (Rigney 2008: 80).

1.3 Novelas como medio de circulación de memoria cultural

1.3.1 Literatura e historia como sistemas simbólicos de memoria cultural

En este estudio, parto de la hipótesis de que las novelas sobre el pasado reciente español que forman parte del corpus del trabajo funcionan en la España actual como medios de circulación de la memoria cultural. Como textos literarios, obras de ficción narrativa, las novelas pertenecen al sistema simbólico de la literatura. Sin embargo, al abordar la guerra civil y el franquismo, estos textos también procuran decir algo relevante sobre el pasado y, por consiguiente, establecen una relación con el sistema simbólico de la historia. De hecho, Rigney (2008: 84) y Erll (2011: 165) argumentan que

el poder de la literatura como medio de memoria se basa precisamente en este hibridismo y en una práctica de lectura igualmente paradójica: los lectores son conscientes de que los textos literarios incluyen elementos imaginarios, pero les atribuyen cierta referencialidad. Para comprender mejor el papel de este tipo de novelas en la construcción y la circulación de la memoria cultural, creo conveniente analizar aquí algunas particularidades de la literatura como sistema simbólico de memoria cultural, especialmente en comparación con la historia, así como algunas peculiaridades de la novela como un medio de memoria cultural.

En el marco de la memoria cultural, se concibe la historia como una investigación rigurosa del pasado que utiliza métodos y modos de argumentación reconocidos para producir relatos sobre el pasado que cuentan con el respaldo de instituciones académicas. La literatura, como una práctica artística, también produce y modela visiones colectivas del pasado, pero sin la necesidad de limitarse a aquello que se considera fáctico. Además, la literatura no persigue solo objetivos epistemológicos, sino también estéticos y a menudo morales (Rigney 2009: 6). Como consecuencia, historia y literatura ejercen un poder cultural y epistemológico diferente: mientras que la historia posee mayor autoridad cultural y mayor impacto por ejemplo en el sistema educativo, los textos literarios (y otras formas de ficción) tienden a ganar en popularidad y, por tanto, pueden llegar a ejercer mayor influencia en la imaginación colectiva sobre el pasado (Rigney 2008: 79-80).

A pesar de sus diferencias, tanto la historiografía como varios géneros literarios, entre ellos la novela, utilizan estructuras narrativas para representar acontecimientos del pasado. Como Hayden White (1987) ha demostrado, los acontecimientos del pasado no adoptan la forma de relato automáticamente, sino que aquel que los narra impone sobre ellos una estructura narrativa con principio, desarrollo y final. Además, el tipo de trama elegido influye en el significado que los acontecimientos adquieren. Por tanto, la narrativización funciona como una herramienta de interpretación, que sirve para establecer relaciones causa-efecto y crear una ilusión de la coherencia de la historia. Además, la estructura narrativa contribuye a la *memorabilidad* de los acontecimientos — esto es, a su capacidad de fijarse en la memoria de modo que no son fácilmente olvidados— al estructurarlos no solo de modo coherente, sino también de manera que involucran las emociones del lector (Rigney 2010: 347).

Aunque tanto los relatos fácticos como ficticios del pasado se basan en la estructuración narrativa, los géneros ficticios sin embargo tienen el privilegio de poder *inventar* información en lugar de solo estructurarla.[10] A diferencia de los historiadores, los novelistas pueden crear libremente narradores, personajes y situaciones, lo que les permite producir relatos vívidos y cautivadores y darles clausura con mayor facilidad. Además, los novelistas suelen poseer notables habilidades literarias y narrativas, lo que añade a sus obras un valor estético y permite que estas puedan atraer también a lectores que a lo mejor no tienen un interés previo hacia el tema de la obra, pero que sin embargo

[10] Como señala Erll (2011a: 150), un acuerdo social restringe el acceso a lo imaginario al sistema simbólico del arte. Aunque también los textos religiosos e historiográficos, por ejemplo, pueden contener elementos imaginarios, solo en los textos literarios éstos son a la vez marcados y aceptados como imaginarios.

están dispuestos a disfrutar de una buena historia (Rigney 2010: 347). [11] Además, la ficción cuenta con el privilegio de poder representar la consciencia, esto es, de ofrecer al lector la ilusión de tener acceso a la mente, a la experiencia y a los recuerdos de diferentes personajes. De hecho, la llamada narratología natural, la rama de narratología postestructuralista desarrollada principalmente por Monika Fludernik (1996), destaca que el poder de la narrativa no reside únicamente en la trama y la coherencia que esta proporciona, como argumentaba White, sino también —o ante todo— en la posibilidad de participar virtualmente en la experiencia de otros que ofrece a los lectores (Rigney 2008: 85).

En su celebre libro *Imagined Communities*, Benedict Anderson (1983) llamó la atención sobre el papel de los medios de comunicación en la creación de las *comunidades imaginadas* extensas. El autor señaló el rol de las novelas que ayudaron a los lectores a concebir una comunidad tan abstracta y amplia como la nación. Mientras que Anderson examinó la función de las novelas en la creación de comunidad a través del *espacio*, Ann Rigney (2008: 91-92), a su vez, señala que las novelas históricas siguen hoy en día teniendo una función parecida en la creación de comunidad a través del *tiempo*, dado que proporcionan a los lectores un espacio mental en el que estos pueden participar virtualmente en la vida de los personajes del pasado.

Sin embargo, la autora subraya que esta capacidad de las novelas no se limita al marco de la nación, sino que llama la atención sobre el hecho de que las novelas históricas siempre han servido, y a menudo siguen sirviendo, para expandir marcos sociales.[12] Una de las funciones tradicionales de la novela histórica en el ámbito de la memoria cultural consiste en "recuperar", o sea, traer a la esfera pública y poner en circulación experiencias históricas o aspectos del pasado que por alguna razón han quedado fuera de las historias oficiales. Narrar la experiencia de, por ejemplo, grupos marginados o víctimas del pasado de modo que los lectores puedan identificarse con ellos contribuye potencialmente a extender la comunidad imaginada "hacia dentro" (Rigney 2008: 88-89). Del mismo modo, las novelas pueden contribuir a formar vínculos entre distintas comunidades de memoria debido a la relativa facilidad con la que los textos literarios trascienden fronteras nacionales, culturales y lingüísticas (Rigney 2008: 92).

Una peculiaridad de la literatura, o del arte en general, es la capacidad de construir versiones del pasado y mundos ficticios y a la vez reflexionar sobre este proceso de

[11] La literatura se distingue de la historiografía también por su extraordinaria capacidad de condensación y polivalencia. Como señala Erll (2011a: 145), muchas figuras y formas literarias como la metáfora, el símbolo, la alegoría y la intertextualidad consisten en la superposición de varios campos semánticos en muy poco espacio. La condensación es también una característica central de la memoria cultural. De hecho, Pierre Nora (1996: 15) explica que los *lugares de la memoria* proporcionan la mayor cantidad de significado en el menor número de signos posible. Debido a su complejidad semántica, tanto las obras literarias como los lugares de la memoria pueden tener un significado diferente para distintas personas y comunidades, y ambos requieren una recepción activa, o sea, necesitan ser interpretados (Erll 2011a: 146).

[12] De hecho, Rigney (2008: 89) observa que en las novelas históricas recientes la familia está sustituyendo a la nación como marco social privilegiado. Esta tendencia se observa también en las novelas españolas actuales sobre la guerra civil y el franquismo, aunque hay que aclarar que en varias obras la familia funciona, en realidad, como alegoría de la nación.

construcción. Gracias a esta combinación, la literatura no solo produce memoria cultural, sino que también puede reflexionar sobre ella y su producción. La proporción de las dos dimensiones en la literatura varía de una obra a otra, pero también de un periodo y de un género a otro (Erll 2011a: 151).

Como acentúan Erll y Rigney, tanto la historiografía como la ficción narrativa son prácticas culturales cambiantes, que interactúan y a menudo evolucionan por medio de mutua crítica. Mientras que la novela histórica puede concebirse, de acuerdo con Rigney (2008: 88), como una continua exploración de aquello que ha quedado fuera del alcance de los historiadores, los historiadores en cambio tienden en ocasiones a centrarse en los errores e inexactitudes históricas que contienen las novelas sobre el pasado. Asimismo, los sistemas simbólicos pueden evolucionar por medio de la imitación o la apropiación de elementos ajenos. Como se sabe ya desde Bajtín (Bakhtin 1981), la novela es un género literario que se caracteriza por la *heteroglosia*, o la capacidad de recoger y unir elementos de diferentes discursos y prácticas culturales. De hecho, las novelas históricas contemporáneas utilizan a menudo formas de validación propias de la historiografía incluyendo en el texto documentos históricos, testimonios o referencias bibliografías, sean estos auténticos o inventados. La historiografía, en cambio, ha evolucionado hacia nuevas direcciones en el siglo XX y, por ejemplo, la rama de microhistoria se ocupa de fenómenos que antes pertenecían al dominio de la literatura, o de otras ciencias como la antropología o la sociología.

Aunque los historiadores, por lo general, ofrecen al público relatos más verídicos y auténticos del pasado que los novelistas, los relatos ficticios pueden, sin embargo, resultar más atractivos y memorables a pesar de su referencialidad limitada. Como demuestra Rigney (2009; 2010: 348), las representaciones literarias del pasado pueden ser refutadas por argumentos históricos, pero resultar sin embargo difíciles de desplazar porque no es fácil dar con relatos fácticos que tengan el mismo poder narrativo y estético. No obstante, Rigney acentúa que la memorabilidad de los textos literarios no consiste solo en su capacidad de crear imágenes que se graban en la memoria con facilidad, sino que la memorabilidad es también una cuestión de valor: algunas cosas se consideran dignas de ser recordadas, mientras que otras pueden ser felizmente olvidadas. De hecho, la autora sugiere que la función principal de la literatura en el ámbito de la memoria cultural no consiste tanto en contar el pasado "tal como ocurrió", sino más bien en proporcionar a las comunidades imágenes del pasado para la contemplación ética y estética (Rigney 2004: 382).

Como he señalado más arriba, Astrid Erll (2011a: 165) mantiene que el poder de la literatura como medio de circulación de la memoria cultural consiste en una práctica de lectura paradójica: por un lado, los lectores perciben los textos literarios como obras de ficción, que pueden incluir elementos imaginarios, pero por otro lado, también les atribuyen cierta referencialidad. Según la autora, no se trata, sin embargo, de referencialidad con respecto a los acontecimientos del pasado, como en el caso de los relatos históricos, sino de referencialidad con respecto a la memoria cultural. En otras palabras, lo que dota los relatos literarios de autenticidad según Erll no es su fidelidad a los hechos históricos, sino su vinculación con los esquemas culturales y las imágenes del pasado existentes que ya circulan en la cultura.

En suma, los textos literarios e historiográficos pertenecen a sistemas simbólicos distintos, por lo que no tiene sentido juzgar un relato ficticio según los criterios de la historiografía (Erll 2009b: 129). No obstante, esto no significa que la producción de la memoria cultural a través de la literatura no pueda ser objeto de crítica; lo que se necesita es simplemente una metodología distinta, una metodología que no se centre en la veracidad de lo narrado, sino que aborde "the ideology of the memorial form", como dice Erll (2009b: 129) modificando la famosa expresión de Fredric Jameson (1981).

El hecho de examinar las implicaciones ideológicas, políticas y éticas de los textos literarios es una tarea relevante, dado que numerosos estudios psicológicos han demostrado que los relatos ficticios efectivamente influyen en nuestras creencias y actitudes sobre el mundo real al igual que los relatos fácticos.[13] Como señalan Green, Garst & Brock (2004: 164) y Bal, Bakker & Butterman (2011: 365), las personas no separan la información en diferentes categorías de acuerdo con su procedencia en relatos ficticios o fácticos, ni son necesariamente capaces de recordar el origen de los datos que han integrado en su memoria. Al igual que los relatos verídicos, también los ficticios afectan a nuestro comportamiento y visión del mundo alterando nuestros esquemas mentales, estableciendo nuevas conexiones entre esquemas existentes o creando esquemas completamente nuevos (Bal *et al.* 2011: 364-365).[14] Además, la ficción narrativa puede resultar especialmente efectiva debido a su poder inmersivo, ya que las narrativas influyen en nuestras actitudes y opiniones sobre todo cuando nos sentimos "transportados" al mundo narrativo, o sea, cuando los relatos nos absorben de modo que involucran nuestros recursos cognitivos, nuestras emociones y activan nuestra capacidad de crear imágenes mentales (Green *et al.* 2004: 174; Green 2008).

Según los psicólogos, la inmersión del lector en el mundo narrado contribuye al cambio de creencias de tres maneras. En primer lugar, reduce la capacidad de los individuos de evaluar críticamente las aserciones del texto porque sus capacidades cognitivas están centradas en la actividad de imaginar los acontecimientos narrados. La inmersión también puede reducir la motivación de evaluar críticamente las implicaciones del relato porque una actitud crítica podría disminuir el placer que el relato produce. En segundo lugar, los relatos cautivadores producen una sensación de experiencia directa, lo que contribuye a generar actitudes fuertes y persistentes. Además, los acontecimientos imaginados pueden ser posteriormente recordados como reales. En tercer lugar, la identificación del lector con los personajes puede hacer que el relato adquiera una mayor relevancia personal y, por consiguiente, tenga mayor efecto en sus creencias y actitudes (Green *et al.* 2004: 167-170; Green 2008). Por consiguiente, Slater (2002: 175) y Dal Cin, Zanna & Fong (2004: 176) sugieren que las narrativas que promueven la inmersión del lector en el mundo narrativo son una herramienta eficaz para influir también en las

[13] Green, Garst y Brock (2004: 164) y Bal, Bakker y Butterman (2011: 365) citan numerosos estudios sobre el tema.

[14] El término *esquema* hace referencia a los patrones y estructuras de pensamiento que organizan nuestros conocimientos y suposiciones sobre objetos, personas, situaciones y fenómenos, así como sobre las relaciones entre éstos. Los esquemas sirven para reducir la complejidad y guian tanto la percepción como la memoria. Se adquieren a través de la socialización, por lo que son culturales y no universales (Erll 2011a: 83).

creencias y actitudes de aquellos que están predispuestos a rechazar formas de persuasión más abiertas y directas.

1.3.2 De productos mediáticos a medios de memoria

Más arriba, señalé que las versiones del pasado que circulan en una comunidad son productos mediáticos, dado que los recuerdos personales y las distintas versiones del pasado pueden hacerse colectivos solo si se articulan y se difunden a través de un medio de comunicación. Sin embargo, es necesario añadir que no todos los productos mediáticos (por ejemplo, novelas sobre el pasado) influyen en la memoria colectiva, o sea, funcionan como medios memoria. Pero ¿por qué algunos productos mediáticos se convierten en medios de memoria cultural y otros no? Y además, ¿cómo influyen exactamente los medios de memoria en la imaginación colectiva del pasado? Astrid Erll (2008) ofrece una respuesta en tres pasos: según la autora, la conversión de algunos productos mediáticos en medios de memoria y su influencia en la memoria cultural depende, en primer lugar, de fenómenos *internos* al medio; en segundo lugar, de dinámicas *intermediales*; y en tercer lugar, del *contexto* en que se producen y se reciben.

La elección de un medio y de las formas particulares que se utilizan para representar el pasado constituyen un factor clave que afecta al tipo de memoria cultural que un producto mediático genera. Un mismo acontecimiento —por ejemplo, una guerra— puede ser recordado y representado de muchas maneras: como una experiencia personal, como un hito en la historia militar, como un conflicto político, como un acontecimiento mítico, como una tragedia colectiva, etc. Según Erll, el hecho de enfocar un determinado aspecto del pasado y de utilizar una determinada combinación de formas —por ejemplo, narrativas— da lugar a diferentes *modos de representación* del pasado que, a su vez, producen diferentes tipos de memoria cultural (Erll 2008: 390-392; Erll 2009a: 219-220).

En un trabajo suyo, Erll (2008: 390-392) ha distinguido entre cuatro modos de representación en las novelas sobre la Primera Guerra Mundial: el experiencial, el mítico, el antagónico y el reflexivo. El modo experiencial se caracteriza, según Erll, por el uso de formas literarias que contribuyen a representar el pasado como una experiencia personal reciente: por ejemplo, narrador en primera persona, técnicas de corriente de consciencia e imitación de habla oral. El modo mítico, en cambio, se percibe en los textos que representan acontecimientos fundacionales situados en las brumas de un pasado lejano. Las novelas que pertenecen al modo antagónico, a su vez, procuran legitimar una versión del pasado mientras rechazan otra. Y por último, el modo reflexivo se compone de novelas (autor)reflexivas que a la vez producen recuerdos culturales y reflexionan sobre los procesos de la memoria individual y/o colectiva.[15]

Aparte de las características internas al medio, también la interacción entre distintos medios contribuye a la conversión de un producto mediático en un medio de memoria cultural. Es habitual que los acontecimientos o experiencias del pasado que se

[15] En otro artículo, Erll (2006) ha distinguido entre seis modos de representar la Rebelión de la India de 1857 entre los años 1857 y 2000: el modo experiencial, el monumental, el indirecto, el implícito, el reflexivo, el desmitificante y el de olvido.

consideran relevantes para una comunidad de memoria se representen una y otra vez en distintos medios. Erll y Rigney (2009: 4) utilizan el término *remediación* para referirse a este proceso y acentúan que las remediaciones del pasado, en realidad, no remiten tanto a los acontecimientos "originales" del pasado, sino más bien a las representaciones anteriores que ya circulan en la cultura:

> Just as there is no cultural memory prior to mediation there is no mediation without remediation: all representations of past draw on available media technologies, on existent media products, on patterns of representation and medial aesthetics (Erll & Rigney 2009a: 4).

Según las autoras, es precisamente la repetida representación de un mismo acontecimiento o ícono del pasado en varios medios (y en el marco de distintos sistemas simbólicos) lo que crea un lugar de memoria poderoso. Por tanto, la remediación contribuye a consolidar la memoria cultural estabilizando ciertas narrativas e imágenes del pasado (Erll 2008: 394).

Sin embargo, como la cita anterior da a entender, la remediación no se limita a la repetición de ciertas narrativas o imágenes sobre el pasado, sino que también las tecnologías y los productos mediáticos pueden ser objeto de remediación. Por ejemplo, una novela puede reproducir fotografías antiguas o documentos históricos y una película actual puede contener pasajes supuestamente documentales que, sin embargo, solo imitan el estilo de reportajes televisivos antiguos. En general, este procedimiento sirve para producir un efecto de realidad —la ilusión de acceso directo al pasado—, pero también puede dirigir la atención del receptor sobre el mismo acto de mediación (Erll 2008: 394; Erll & Rigney 2009a: 3-4). El término *premediación*, a su vez, llama la atención sobre el hecho de que los medios de memoria existentes nos proporcionan esquemas que utilizamos para comprender y representar acontecimientos y experiencias futuras (Erll 2008: 392-395; Erll 2011a: 139-143).

Según Erll (2008: 395), los fenómenos internos al medio y la interacción de distintos medios son factores que dotan a los productos mediáticos de cierto *potencial* para influir en la memoria cultural. Sin embargo, este potencial tiene que realizarse en la recepción. Un producto mediático puede contener imágenes y narrativas muy elaboradas sobre el pasado, pero tener un efecto nulo en la memoria colectiva si no consigue atraer público. Por tanto, para que los productos mediáticos se conviertan en medios de memoria y efectivamente influyan en la memoria colectiva, deben cumplirse dos condiciones: en primer lugar, los productos mediáticos —en nuestro caso, novelas sobre el pasado reciente de España— deben ser leídas por un gran número de personas en varios sectores de la sociedad y, en segundo lugar, los receptores deben considerar estos productos relevantes para la comprensión del pasado compartido.

Erll argumenta que el contexto en el que los productos mediáticos aparecen es un factor significativo que guía la recepción de nuevas representaciones del pasado. Según la autora, los textos literarios se reciben como medios de memoria con más facilidad en una situación en la que el pasado se ha convertido en un tema de debate público y cuando en la sociedad en cuestión ya existe una amplia red de representaciones del pasado que circulan en diferentes medios (Erll 2008: 395-396). Como se sabe, España ha

experimentado en las últimas décadas un "boom de la memoria", que se parece mucho al tipo de contexto que Erll considera ideal para que los textos literarios se conviertan en medios de memoria y efectivamente participen en la construcción de la memoria colectiva. Analizaré el contexto de producción y recepción de las novelas que forman el corpus de este estudio más adelante.

1.3.3 La narratología cultural como método de análisis del potencial memorístico

Para ilustrar las interrelaciones entre la literatura y la memoria cultural, Erll (2011a: 152-157) aplica la idea del *círculo de la triple mímesis* desarrollada por Paul Ricoeur (1984: 52-87) modificándola lígeramente.

En primer lugar, los textos literarios que funcionan como medios de memoria cultural son *prefigurados* por la cultura de la memoria de la que surgen porque es inevitable que el contexto extraliterario —los medios, los discursos, las instituciones sociales y las prácticas culturales— influya en los autores y sus obras. En segundo lugar, los textos literarios *configuran* nuevas narrativas sobre el pasado conectando elementos procedentes de la realidad extraliteraria con otros imaginarios. Por tanto, la configuración no consiste solo en la re-presentación de la realidad, sino que se trata de un proceso constructivo —de la creación de un mundo ficticio— que cambia el estatus ontológico de los elementos seleccionados. En tercer lugar, las composiciones narrativas se actualizan en el proceso de lectura *refigurando* y moldeando la memoria cultural. En otras palabras, los textos literarios influyen, a través de sus estructuras narrativas y sus contenidos, en nuestra comprensión del pasado y de las relaciones entre el pasado, el presente y el futuro. Asimismo, los textos literarios participan a su vez en la prefiguración de las sucesivas representaciones del pasado. En síntesis, este modelo concibe la literatura como un proceso constructivo en el que los sistemas de significado culturales, las estructuras narrativas y la recepción participan por igual, y se basa en la idea de que los textos literarios no solo reflejan el contexto cultural del que surgen, sino que también producen cambios en la cultura de memoria de la que forman parte (Erll 2011a: 152-155; Erll 2003: 52).

Como he señalado más arriba, Astrid Erll (2008; 2009a; 2009b; 2006) utiliza el análisis narratológico como método para estimar los efectos que los textos literarios pueden producir en la imaginación colectiva sobre el pasado. La autora argumenta que el tipo de memoria cultural que las novelas producen y difunden no depende solo del contenido (de la historia particular que una obra narra), sino también de las técnicas y estrategias narrativas que los autores utilizan. Según Erll, ciertas combinaciones de características formales dan lugar a diferentes modos de representar el pasado, que a su vez crean un efecto particular en el lector y tienen sus propias implicaciones éticas, políticas y epistemológicas. Al determinar diferentes modos de representación, Erll recomienda tener en cuenta, por ejemplo, las siguientes categorías narratológicas: la voz narrativa, la focalización, los personajes, el cronotopo y las referencias intermediales (Erll 2011a: 158; Erll 2009b: 129).

La autora acentúa, sin embargo, que el análisis narratológico abarca solo uno de los tres niveles del modelo ricoeuriano expuesto más arriba, esto es, la configuración de los

elementos textuales. Unido a un análisis del contexto de producción de las novelas, el análisis narratológico puede también arrojar luz sobre la prefiguración de los textos, pero hay que admitir que las herramientas metodológicas de la narratología no producen información sobre cómo los lectores particulares interpretan un texto determinado ni sobre cómo los textos influyen en la manera de pensar de los lectores. No obstante, parece evidente que la configuración narrativa de un texto literario guía de modo significativo el proceso de recepción, por lo que el análisis narratológico proporciona de todas formas una base relativamente sólida para formar hipótesis ilustradas sobre los efectos y las funciones de los textos literarios en una cultura de memoria:

> Literary representations […] differ no only as far as the "what" and the "what for" of memory is concerned, that is, the particular story which is told and the ideological functions this story seems to fulfil. They can also be distinguished according to the "how" of literary memory, that is, the specific formal characteristics which constitute different modes of cultural remembering in the medium of literature. It is these formal features which are visible to the literary historian, and can therefore be analysed. They provide us with a "window" on the possible pre-forming constellations and refiguring effects of literature in cultures of memory. (Erll 2006: 165)

Para utilizar la terminología de Erll (2011a: 157-158; 2009a: 220), la narratología sirve, por tanto, para describir el *potencial memorístico* de los textos literarios.

La alianza de la narratología y los estudios de memoria cultural se basa en la idea de que las formas narrativas no son portadoras de contenido neutrales, sino que tienen un significado en sí mismas, o sea, son formas semantizadas (Erll 2011a: 159; Nünning 2004: 359; Helms 2003: 7, 13, 14, 15). Sin embargo, hay que tener en cuenta que el significado de las formas narrativas depende del contexto en que se producen y reciben, y puede cambiar en el curso del tiempo. En diferentes contextos históricos y culturales, una misma forma puede tener distintas funciones, y distintas formas una misma función. Además, las formas narrativas no solo "viajan" a través del tiempo y el espacio, sino también de un medio a otro, por ejemplo, de la literatura al cine, al teatro y a las series de televisión. Por consiguiente, el análisis de las formas de representación del pasado en los medios de memoria cultural requiere un método que toma en cuenta las particularidades culturales e históricas del contexto en que estos se producen y circulan (Erll 2011a: 159-160; Helms 2003).

En principio, puede parecer contradictorio utilizar la narratología, una poética formalista y estructuralista en su origen, como método para un análisis contextual. Sin embargo, desde los años noventa, la narratología ha evolucionado hacia nuevas direcciones debido a encuentros con otros enfoques teóricos y escuelas críticas hasta el punto de que hoy en día resulta más adecuado hablar de narratologías en plural —como indica el título de la obra editada por David Herman (1999)— en vez de concebir la narratología como una escuela monolítica. Varias de estas narratologías postclásicas se caracterizan por un creciente interés hacia lo que Jerome Bruner (1991) ha llamado la *construcción narrativa de la realidad*. Para entender las funciones de la narrativa en la cultura no es suficiente clasificar los elementos formales de los textos, sino que es necesario prestar atención a la interacción entre las formas narrativas y sus contextos de

producción y recepción (Nünning 2004: 357; Nünning 2009; Helms 2003: 11). Como señala Ansgar Nünning (Nünning 2004: 356), este tipo de desarrollos en el campo de la narratología han dirigido la atención de muchos investigadores hacia la cuestión de cómo las formas narrativas contribuyen a nuestra comprensión de fenómenos como la historia, el género o la subjetividad.

Una de las nuevas ramas de la narratología postclásica es la narratología cultural desarrollada principalmente por Ansgar Nünning (2004; 2009) y Gabriele Helms (2003). Nünning (2004: 365) define este enfoque como "an integrated approach that puts the analytical tools provided by narratology to the service of a cultural analysis of narrative fictions", especialmente novelas. La narratología cultural estudia simultáneamente las técnicas narrativas y su contexto de producción y recepción, y explora las maneras en las que las cuestiones sociales, políticas, éticas y epistemológicas se articulan en las representaciones narrativas (Nünning 2004: 359; Helms 2003: 11). Al igual que Astrid Erll, Nünning y Helms no perciben las técnicas narrativas como meras características estructurales del texto, sino como modos narrativos semantizados que participan en el proceso de construcción cultural (Nünning 2004: 359).

Al igual que los estudios de la memoria colectiva, la narratología cultural conceptualiza las formas narrativas como una fuerza cognitiva activa que participa en la generación de actitudes, valores, ideologías y maneras de pensar, y parte de la idea de que las novelas no solo reflejan la realidad social y cultural circundante, sino que también la moldean (Nünning 2004: 356, 358; Helms 2003: 6). El hecho de concebir las formas narrativas como construcciones sociales semantizadas implica que el análisis narratológico de novelas puede proporcionar información sobre maneras de pensar, visiones del mundo y modelos de realidad culturales. Como señala Helms (Helms 2003: 14), la narratología cultural "enables us to identify and understand cultural experiences translated into, and meanings produced by, particular formal narrative practices".

De modo similar a Erll, Ansgar Nünning (2004) ha utilizado la narratología cultural como herramienta para elaborar una tipología de las nuevas formas de novela histórica. Esta tipología se basa en características tanto formales como temáticas de las novelas, así como en las interrelaciones entre los textos y su contexto cultural. En el presente estudio, me baso en el modelo de análisis propuesto por Erll y Nünning, y utilizo algunas categorías narratológicas como herramientas de análisis cultural de las novelas actuales sobre el pasado reciente de España. Mi punto de partida es la hipótesis de que las novelas en cuestión funcionan en la España contemporánea como medios de memoria cultural, y mi objetivo es dilucidar cómo y con qué efectos estas obras orientan y moldean la imaginación colectiva del pasado. Adoptando la idea de Astrid Erll, según la que ciertas combinaciones de características formales dan lugar a diferentes modos de representar el pasado, propongo en este trabajo que en las novelas recientes sobre la guerra civil y el franquismo existen tres modos principales de representar el pasado, el vivencial, el reconstructivo y el contestatario.[16]

[16] He publicado dos trabajos preliminares sobre estos tres modos de representar el pasado (Liikanen 2012; Liikanen 2010).

2 EL CONTEXTO DE PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN DE LAS NOVELAS SOBRE EL PASADO RECIENTE

2.1 El boom de la memoria

En este apartado, mi propósito es presentar de modo sintético el contexto social y político en el que se enmarca la producción y la recepción de las novelas que componen el corpus de este estudio. Cabe señalar que este tema ha sido estudiado en detalle por numerosos historiadores y sociólogos. Por consiguiente, no pretendo ofrecer aquí un análisis exhaustivo, sino simplemente señalar algunos factores clave que, en mi opinión, han contribuido a convertir las novelas sobre la guerra civil y el franquismo en medios de memoria que efectivamente influyen en la imaginación colectiva del pasado.[1]

En las últimas décadas, se ha producido en España un renovado interés hacia el pasado reciente del país, especialmente la guerra civil y el franquismo, que se manifiesta en numerosas esferas de la vida pública, en diferentes sistemas simbólicos y medios. Este interés ha generado un prolongado y a menudo enconado debate público, que puede concebirse como un conflicto de memorias o "una lucha discursiva por la interpretación del pasado" (Faber 2008: 86). Aunque el debate, en principio, versa sobre el pasado, hay que tener en cuenta que el sentido que este adquiere para las distintas partes involucradas en el debate está siempre vinculado con las necesidades, los intereses y los objetivos del presente de estos colectivos.

Numerosos investigadores sitúan el surgimiento de un nuevo tipo de cultura de memoria en España en torno al cambio de milenio. Sin embargo, el inicio de este proceso, cuyas raíces se hallan en la Transición, se percibe ya a mediados de los años noventa. En cambio, el final de este boom de la memoria resulta más difícil de datar o de pronosticar: si bien el debate público sobre la memoria histórica, como suele nombrarse, ha perdido vigor en los últimos años mientras la atención pública se ha desplazado hacia la crisis económica, el tema sin embargo no ha desaparecido del todo de la agenda pública.[2]

A continuación, procuraré explicar las principales razones del surgimiento del "boom de la memoria" en España, señalar distintos ámbitos en que se ha generado,

[1] Para más información sobre el contexto socio-político del llamado boom de la memoria en España, véase, por ejemplo, Aguilar Fernández (2008); Bernecker y Brinkmann (2009); Colmeiro (2005); Jérez-Ferrán y Amago (2010); Juliá (2006); Ranzato (2006); el dossier "Generaciones y memoria de la represión franquista: un balance de los movimientos por la memoria" coordinado por Sergio Gálvez (2006; 2007), publicado en la revista *Hispania Nova*; el número especial "The Politics of Memory in Contemporary Spain" de *Journal of Spanish Cultural Studies* coordinado por Jo Labanyi (2008b); el número especial "Spanish Memories: Images of a Contested Past" de la revista *History and Memory* coordinado por Raanan Rein (2002).

2 Labanyi (2008a: 119) señala que el debate sobre la memoria histórica amainó casi inmediatamente después de la aprobación de la llamada Ley de Memoria Histórica en 2007, y que el tema apenas se discutió durante la campaña electoral de 2008. Asimismo, la autora mantiene que el número de novelas sobre el pasado reciente ha disminuido. Zoé de Kerangat (2014), a su vez, afirma que las exhumaciones de las fosas comunes prácticamente han parado desde el año 2011; el número de fosas exhumadas por la ARMH parece confirmar este desarrollo: entre los años 2002 y 2009 la asociación exhumó entre 10 y 30 fosas anualmente, pero después el número ha disminuido, de modo que en 2010 el número de fosas fue 9; en 2011, 6; y en 2012 la asociación exhumó solo 4 fosas (Anónimo).

identificar diferentes memorias y posturas enfrentadas en la disputa sobre el pasado, y ofrecer algunas observaciones de carácter general sobre la influencia de este contexto en las características formales y temáticas de las novelas sobre la guerra civil y el franquismo publicadas en las últimas décadas.

2.2 El silencio político y social sobre el pasado o el llamado "pacto de silencio/olvido"

Para explicar por qué se produjo en España un debate público sobre el pasado de guerra y dictadura a partir de mediados de la década de 1990, después de un periodo de unos veinte años de relativo silencio tras la muerte de Franco, tenemos que volver la vista hacia la transición democrática. En los debates públicos y también en los estudios literarios centrados en el tema de la memoria histórica es habitual explicar la escasez de debate público en las décadas siguientes a la muerte del dictador de dos formas: o bien como consecuencia de un supuesto "pacto de silencio" o "de olvido" sellado por las élites políticas de la Transición, o bien como resultado de un "trauma colectivo" o "cultural". En mi opinión, la primera explicación es una simplificación potencialmente engañosa que necesita ser examinada de modo crítico. La segunda corre el riesgo de patologizar y despolitizar un fenómeno que, a mi ver, es consecuencia no solo de unas circunstancias históricas determinadas, sino también de unas tomas de postura concretas por parte de políticos y ciudadanos.[3]

En cuanto al supuesto "pacto de silencio", estoy de acuerdo con el historiador Santos Juliá (2003; 2006) que rechaza esta expresión desafortunada por dos motivos. En primer lugar, el autor mantiene que nunca existió entre el Gobierno y la oposición un pacto cuyo objetivo fuese silenciar el debate público sobre el pasado; lo que sí hubo, según el autor, fue un acuerdo tácito de no utilizar el pasado como arma en el debate político, un "echar al olvido" basado en un deseo compartido de no permitir que el pasado condicionase el presente y el futuro del país. En segundo lugar, Juliá insiste en que en España, en realidad, nunca se produjo una amnesia o silencio sobre el pasado, sino que la guerra civil y la dictadura han sido objeto de numerosos estudios y congresos historiográficos, de obras e iniciativas artísticas y culturales, así como de artículos y reportajes periodísticos desde la misma Transición.

Paloma Aguilar Fernández (2006) se muestra de acuerdo con Santos en cuanto al primer punto, pero acentúa la necesidad de matizar el segundo distinguiendo entre lo que ocurre en los ámbitos político, social y cultural. Asimismo, la autora recuerda que hay que tener en cuenta la diferencia fundamental entre el tratamiento de la memoria de la guerra civil y de la del franquismo. En el terreno de la política, la Transición española se caracterizó sobre todo por la búsqueda de consenso. Aunque entre las élites políticas existía un acuerdo tácito de no pedir cuentas por el pasado ni instrumentalizarlo, como

[3] Al igual que Wulf Kansteiner (2004), Astrid Erll (2011a: 101) opina que la noción de *trauma cultural* es "a 'category mistake' derived from a misleading metaphorization of concepts which describe mechanisms of individual memory". Jo Labanyi (2009), a su vez, problematiza la aplicación de la teoría del trauma al estudio del caso español llamando la atención sobre el hecho de que en España el silencio sobre el pasado no fue, en general, resultado de un olvido traumático, sino una estrategia elegida por muchos supervivientes por diferentes razones.

argumenta Juliá, la guerra civil fue sin embargo evocada constantemente en las discusiones políticas durante la Transición, pero siempre en un sentido aleccionador, como algo que no debía repetirse jamás. Por consiguiente, el riesgo latente de la repetición de la contienda favoreció la moderación política (Aguilar Fernández 2006: 281, 282-283).

La disposición de los actores políticos de echar al olvido el pasado se debía, ante todo, al discurso de la reconciliación, predominante en España desde mediados de los años sesenta, y en la lectura de la guerra civil como una tragedia colectiva, en la que ambos bandos cometieron atrocidades injustificables (Aguilar Fernández 2006: 282-283; Bernecker & Brinkmann 2009: 208, 211). Mientras que la idea de la culpabilidad compartida explica el deseo de las principales fuerzas políticas de no utilizar la guerra civil como arma en el debate político, según Aguilar Fernández la necesidad de evitar menciones al pasado franquista, en cambio, nunca tuvo la misma aceptación por la evidente razón de que tal acuerdo beneficiaba solo a una parte de las fuerzas políticas.[4] Sin embargo, los políticos de la izquierda se abstuvieron de utilizar el pasado franquista del adversario político como instrumento de lucha política hasta principios de los años noventa (Aguilar Fernández 2006: 281, 306).

Resulta comprensible que, durante la Transición, los políticos quisieran soslayar los aspectos más espinosos del pasado para evitar conflictos que podrían arriesgar el incipiente desarrollo democrático. Sin embargo, resulta más difícil comprender la escasez de debate público sobre el pasado de guerra y dictadura una vez establecida la democracia. Como señala Jo Labanyi (2009: 26), tanto el gobierno del PSOE (1982–1996) como el del PP (1996–2004) evitaron o, en el último caso, intentaron evitar el debate público sobre el pasado franquista, aunque por diferentes motivos. En el caso del PSOE, la intención se debía al deseo de los socialistas de romper con el pasado dictatorial para crear una sociedad moderna y emancipada, mientras que al PP le interesaba evitar una discusión sobre las responsabilidades históricas de la derecha española. Además, según la autora, tanto los gobiernos de la izquierda como los de la derecha coincidían en el empeño de promover los valores del consumismo neoliberal, que solo se interesa por lo nuevo.[5]

Resulta evidente que la reticencia de los políticos a abordar los asuntos más espinosos del pasado supuso un retraso en la adopción de medidas reparativas dirigidas a

[4] Como explica Faber (2005: 209), "the negociations that led to the transition were conducted on fundamentally unequal terms. By the time Fraco died in 1975, his followers had had almost forty years to mourn their victims, exalt their heroes, and distort the historical record to their benefit". Asimismo, Bernecker y Brinkmann (2009: 221) mantienen que "la tesis de una culpa colectiva compartida a partes iguales entre ambos bandos […] se reveló como una espada de doble filo para los vencidos […] [p]orque […] impedía no sólo un tardío ajuste de cuentas, sino también la aceptación del hecho de que la represión política en la zona franquista había provocado muchas más víctimas. De tal manera, asesinatos políticos, represión, exilio y trabajo forzoso, en una palabra, la historia del sufrimiento del bando republicano se convirtió en una zona problemática del discurso público que casi nunca se pisaba."

5 Jo Labanyi (2007: 94) sugiere que "the 'pact of oblivion' has become such a commonplace because it allows the transition to be seen as a break with the past, masking—conveniently for both political Right and Left—the fact that it was effected by politicians from within the former Francoist state apparatus. It was crucial for the interested parties to see the transition as a break with the past, not only in order to claim that Spain was freeing itself from nearly forty years of dictatorship, but also in order to claim that the country was making a "leap into modernity […]".

los vencidos de la guerra y a las víctimas de la dictadura. Aunque es cierto que se aprobaron algunas leyes de reparación a finales de los años 1970 y en los 1980, las iniciativas más importantes se han promovido solo después de que el Partido Popular llegase a gobernar en 1996, a pesar de la resistencia de este partido. Como señala Aguilar Fernández (2006: 284), durante los primeros años de la democracia

> […] se aprobaron una serie de medidas que, con el tiempo, equipararían —aunque con algunas deficiencias— a las víctimas de ambos bandos en cuanto a derechos económicos, siendo, sin embargo, la rehabilitación simbólica de los represaliados de la Guerra Civil, así como la reparación material y moral de las víctimas de la dictadura, mucho más tardías, incompletas e insatisfactorias.

Aguilar Fernández (2006: 283, 298; 2008) recalca que, en su momento, la sociedad española apoyó masivamente la moderación política de la Transición y compartía el deseo de los políticos de soslayar cuestiones espinosas del pasado. Como un ejemplo que confirma el respaldo de la ciudadanía, la autora señala que la Ley de Amnistía de 1977 —muy criticada posteriormente por conceder impunidad no solo a los presos políticos, sino también a las autoridades y a los funcionarios franquistas— fue aprobada sin que se produjeran manifestaciones en contra.[6] Asimismo, las encuestas realizadas en 1975 y 1976 confirman que las prioridades de los españoles en los años de la Transición fueron "la paz, la estabilidad y el orden, incluso por encima de la justicia, la libertad y la democracia" (Aguilar Fernández 2006: 300). Estos valores pueden interpretarse, por lo menos en parte, como consecuencia de la socialización franquista, que procuró inculcar en los españoles (con aparente éxito) "el miedo al desorden, la desconfianza hacia nuestra propia capacidad para afrontar problemas de forma civilizada, e incluso el temor a las consecuencias de nuestra propia libertad" (Aguilar Fernández 2006: 300).

Durante la Transición y los quince o veinte años siguientes, pocas víctimas de la guerra o de la dictadura (o sus familiares) recordaron públicamente sus vivencias, lo que demuestra que la renuncia a pedir cuentas por el pasado fue asumido también por los "verdaderos perdedores de la historia" (Bernecker & Brinkmann 2009: 237).[7] Las principales razones del silencio social sobre los aspectos más crudos del pasado son, según Aguilar Fernández (2006: 303), por un lado, el miedo a la repetición de la guerra o al retorno de la dictadura y, por otro lado, "un profundo sentimiento de la culpa tanto por la brutalidad de la guerra como por la connivencia de una parte importante de los españoles con la dictadura".[8] Como explica Ángela Cenarro (2002), la ausencia de

[6] También Bernecker y Brinkmann (2009: 215) señalan que la Ley de Amnistía se aprobó sin que la oposición le planteara grandes problemas.

[7] Como mantienen Bernecker y Brinkmann (2009: 218), "parece que la lógica de la política de la reconciliación implicara la renuncia no solo de la denuncia de los crímenes de la dictadura, sino también de todo luto público de las víctimas y sus familiares". Como señala Kerangat, se realizaron algunas exhumaciones de las víctimas de la guerra civil y del franquismo ya durante la Transición, pero estos actos se destacan por su carácter familiar y local. Los impulsores de las primeras exhumaciones evitaban cualquier referencia política o ideológica y destacaban su deseo de devolver la dignidad de sus familiares muertos a través de un entierro y una tumba decente.

[8] Aguilar Fernández (2006: 314-315) señala también que, en algunos casos, se intentó olvidar el pasado para evitar la tentación de venganza.

espacios comunicativos que permitiesen a los vencidos de la guerra contrastar sus recuerdos unos con los otros durante la dictadura hizo, junto con la propaganda de la dictadura, que muchas víctimas de la represión y sus familiares terminasen por desarrollar sentimientos de culpa y vergüenza. Estos factores contribuyen a explicar la ausencia de demandas sociales masivas de reparación, así como la escacez de iniciativas para conmemorar a las víctimas de la guerra y la dictadura en las primeras décadas de la democracia (Aguilar Fernández 2006: 302).

En la Transición, se produjo en España una suerte de "huida hacia delante" (Aguilar Fernández 2006: 298). En 1975, la mayor parte de los españoles ya no tenía recuerdos personales de la guerra civil ni de la primera etapa de la dictadura. Como señala Ángel Loureiro (2008: 230), la generación joven, nacida entre los años 1945 y 1960, fue la que más se había beneficiado del desarrollo económico, de la mejora en la educación y del mayor acceso a la información en la seguda etapa de la dictadura; por esta razón, también se percataba mejor de las insuficiencias del régimen, sobre todo de las limitaciones a la libertad política y personal. Por consiguiente, la Transición no se presentaba para ellos como una ocasión para indagar en el pasado, sino al contrario, como una oportunidad largamente esperada de dejar atrás las deficiencias del pasado y de abrirse al futuro (Loureiro 2008: 230). Por un lado, el afán de libertad y la obsesión por todo lo "moderno", unidos al rechzazo de la historia y la tradición, se convirtieron en características de la época, que deben ser entendidas también como una reacción al nacionalismo rancio propagado por la dictadura. Por otro lado, la dificultad de influir en el cambio político y la crisis económica de los ochenta dieron lugar al "desencanto", una sensación de oportunidad perdida, entre los ciudadanos y los grupos políticamente más activos (Bernecker & Brinkmann 2009: 249-250).

Aunque el témino "pacto de silencio" no resulte adecuado, Aguilar Fernández admite que en los ámbitos político y social se percibe, durante y después de la Transición, un claro deseo de evitar discusiones potencialmente conflictivas sobre el pasado reciente del país. En cambio, en la esfera cultural existió desde el inicio de la Transición un "pacto de memoria" (Aguilar Fernández 2006: 288), o sea, un gran interés hacia el pasado, que generó, por un lado, una gran cantidad de exposiciones, novelas, películas y otros productos e iniciativas culturales, y por otro lado, numerosos estudios y congresos históriográficos. Sin embargo, hay que tener en cuenta que tanto la producción cultural como la historiográfica anterior a la década de 2000 se centraron mucho más en la guerra civil que en el franquismo. Aunque se realizaron muchas investigaciones de calidad en las décadas de 1980 y 1990, estas sin embargo tuvieron un impacto muy limitado en la sociedad. Aguilar Fernández (2006: 297) habla de un "problema […] de demanda" y Julián Casanova (14/6/2005) confirma su diagnóstico:

> Esas investigaciones, difundidas en círculos universitarios, en congresos científicos, libros y revistas especializadas, modificaron y enriquecieron sustancialmente el conocimiento de ese largo periodo de la historia contemporánea de España, pero sus tesis y conclusiones no llegaban a un público amplio y rara vez interesaban a los medios de comunicación.

La poca divulgación de la historiografía explica en parte el papel que la novela y el cine han llegado a ocupar en la España actual como medios encargados de representar y explicar la guerra civil al público amplio (Faber 2008: 77). No obstante, el tratamiento del pasado en la esfera cultural no se convirtió en un fenómeno masivo hasta finales de los años 1990. Como señala Jo Labanyi (2009: 26), la aparición de los productos culturales sin un discurso político paralelo no fue suficiente para provocar un debate público sobre el pasado reciente. Como argumenta la autora, las novelas, las películas, los documentales, los estudios históricos, los testimonios y demás productos culturales solo empezaron a tener una difusión amplia y un impacto público en los años 2000, cuando las iniciativas procedentes de los ámbitos social y político provocaron un debate público en las esferas social y política.

2.3 La ruptura del silencio político y social

El acuerdo de no instrumentalizar el pasado en el ámbito político se rompió en la campaña electoral de 1993, cuando el PSOE se percató del riesgo de perder el poder después de tres legislaturas de mayoría absoluta y decidió usar el pasado franquista de algunos dirigentes del PP para su beneficio. La campaña fue un éxito, ya que consiguió movilizar un miedo al "retorno" de la derecha y el PSOE volvió a ganar las elecciones. Sin embargo, el PP ganó las elecciones siguientes y llegó al poder en 1996. Después, la oposición empezó a plantear iniciativas parlamentarias destinadas a resarcir a las víctimas de la guerra civil y la dictadura (Aguilar Fernández 2006: 306). Sin embargo, estas iniciativas causaron gran resistencia en el PP, cuyo gobierno se caracterizó por un "stubborn refusal to distance itself from Francoism" (Faber 2005: 211).[9] Las tensiones entre los dos partidos solo aumentaron tras la abrumadora victoria del PP en las elecciones de 2000, la que hizo innecesaria la moderación política para el partido gobernante. El PSOE y la Izquierda Unida, por su parte, unieron sus fuerzas y empezaron a presentar una serie de proposiciones de ley cuyo objetivo era la rehabilitación y la indemnización de varios grupos de víctimas de la dictadura. Como señalan Bernecker y Brinkmann (2009: 275), el objetivo de esta campaña no era únicamente responder a las reivindicaciones procedentes de la sociedad civil, sino también "aumentar la presión moral ante un reacio Partido Popular y desenmascarar a sus líderes como filo-franquistas y nostálgicos".

En 2004, el PSOE volvió a ganar las elecciones y, poco después de su llegada al poder, el presidente socialista José Luis Rodríguez Zapatero impulsó la creación de una "Comisión Interministerial para el estudio de la situación de las víctimas de la Guerra Civil y el franquismo". El cometido de esta comisión fue elaborar un informe sobre el estado de la cuestión que sirviese de base para un proyecto de ley, que se conoce como

[9] En palabras de Bernecker y Brinkmann (2009: 264), el PP llegó a "actuar como fiel guardián del legado franquista", pero, como añade Faber (2005: 211), el partido también hizo "bold attempts to appropriate the 'liberal' cultural heritage of the Second Republic", patrocinando actos conmemorativos en honor de escritores republicanos como García Lorca, Luis Cernuda y Max Aub.

la "Ley de Memoria Histórica".[10] La preparación de dicha propuesta de ley tardó unos dos años —la comisión oyó a 36 asociaciones de víctimas y recibió 14 000 cartas—, y el proyecto presentado a finales del junio de 2006 recibió críticas tanto desde la derecha, que acusaba al gobierno de "reabrir viejas heridas", como desde la izquierda, que lo consideraba insuficiente. Después de largas negociaciones, acompañadas por un intenso debate en los medios de comunicación, la Ley fue finalmente aprobada en diciembre de 2007. Aunque casi nadie se mostró contento con el resultado final, Bernecker y Brinkmann (2009: 329-330) consideran que "muchas de las reivindicaciones lanzadas desde el movimiento de la memoria quedaban recogidas en la ley", por lo que "no hay duda de que la Ley de Memoria representa un serio cambio de paradigma en el tratamiento oficial del pasado reciente". Sin embargo, el hecho de que el exjuez de la Audiencia Nacional Baltasar Garzón acabase encausado pocos años después por investigar los crímenes del franquismo indica un paso hacia la dirección contraria.[11]

En la esfera social, se suele situar el inicio de la movilización por la memoria en 2000, fecha de creación de la Asociación por la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH). La ARMH surgió de la iniciativa de Emilio Silva, que empezó en 2000 la búsqueda de los restos mortales de su abuelo desaparecido en la guerra civil. La exhumación de la fosa común en la localidad leonesa de Priaranza del Bierzo, en la que se hallaban los restos del abuelo de Silva, tuvo inesperadamente mucha repercusión mediática, lo que hizo que la cuestión de los desaparecidos de la guerra y la dictadura alcanzara una visibilidad pública sin precedentes. Por consiguiente, algunos profesionales ofrecieron su colaboración a Silva y muchas personas acudieron al lugar de la excavación para pedir ayuda en la búsqueda de desaparecidos. Silva y otras personas involucradas en la exhumación crearon la asociación, que entre 2000 y 2012 realizó en total 153 exhumaciones (1330 cuerpos exhumados) en toda España (Bernecker & Brinkmann 2009: 267-268; *"Exhumaciones de la A.R.M.H."*). Después de la creación de ARMH, han surgido numerosas otras asociaciones o iniciativas que luchan por el reconocimiento moral y los derechos de distintos grupos de víctimas, se dedican a la conservación de determinados lugares de memoria o trabajan para documentar distintos aspectos del pasado reciente del país (Bernecker & Brinkmann 2009: 267-271). Sin embargo, es el trabajo de la ARMH el que mayor impacto ha tenido en los medios de comunicación, hasta el punto de que toda la movilización cívica se conoce hoy en día como movimiento por "la recuperación de la memoria histórica".

La expresión "recuperación de la memoria histórica" es problemática, como señala Labanyi (2008: 122), ya que sugiere que la memoria del pasado "lies buried in some kind of time-capsule, waiting to be brought to light like the material remains interred in mass graves currently being excavated". Esta idea oculta el hecho —acentuado por Erll,

[10] Se trata de la Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura.

[11] Al final, el tribunal Superior absolvió a Garzón una semana después de que éste fuese expulsado de la carrera judicial tras haber sido inhabilitado a 11 años por las escuchas del *caso Gürtel*. El tribunal consideró que Garzón erró al calificar los hechos como crímenes contra la humanidad pero que esos errores no constituyeron delito de prevaricación del que fue acusado (Yoldi & Lázaro 27/2/2012).

Rigney y otros teóricos de la memoria cultural— de que las memorias se construyen siempre en el presente, por lo que estas inevitablemente reflejan los intereses y las necesidades de aquellos que evocan el pasado. No obstante, Labanyi señala —basándose en un artículo de Stephanie Golob (2008)— que la expresión tiene también otra lectura: el movimiento por "la recuperación de la memoria" puede considerarse como un intento de "recuperar" no una memoria supuestamente enterrada e intacta del pasado, sino la demanda de justicia y de reconocimiento moral de las víctimas de la guerra y la dictadura que no se produjo en la Transición. En la misma línea, Sebastiaan Faber (2004: 43) interpreta el movimiento en torno a la memoria histórica como "una segunda Transición, uno de cuyos objetivos principales es corregir los errores de la primera […] remendar las injusticias de la democratización postfranquista".[12]

Las exhumaciones han tenido un enorme impacto tanto en el nivel familiar e individual como en el colectivo por varias razones. Por un lado, las fosas y los cuerpos desenterrados son una evidencia física y muy visual de las atrocidades del pasado, que han despertado en muchos españoles el deseo de conocer la verdad —según muchos, "silenciada" u "ocultada"— sobre la guerra civil y los crímenes cometidos por la dictadura.[13] Por otro lado, el hecho de exhumar los cuerpos y trasladarlos a una sepultura marcada, reconocida, también implica el restablecimiento de la comunidad rota por la división de los españoles en vencedores y vencidos por el franquismo. Desde luego, para muchos familiares el hecho de conocer el paradero de sus parientes y darles una sepultura digna ha permitido finalmente cerrar un capítulo doloroso del pasado y librarse del estigma que les ha supuesto el no poder recordar en público a sus seres queridos asesinados durante la guerra o la dictadura (Labanyi 2009: 28).

Como he señalado más arriba, en la esfera cultural no se produjo nunca un silencio sobre el pasado comparable al que se experimentó en las esferas social y política, sino que se ha producido una multitud de novelas y películas sobre la guerra civil desde el inicio del conflicto, también durante y después de la Transición. Sin embargo, esta producción se ha intensificado de modo significativo desde finales de los años noventa y, por consiguiente, en los años 2000 ya se puede hablar de un "boom de la memoria" o "moda de la memoria". El debate público en torno a las exhumaciones, la Ley de Memoria Histórica y la necesidad de reparación y reconocimiento moral de las víctimas de la guerra civil y el franquismo en general ha contribuido a aumentar tanto el interés de los españoles hacia la producción cultural en torno al pasado violento del país como la relevancia social de las obras. Desde luego, la moda de la memoria no se limita a las novelas y las películas, sino que en los años 2000 han aparecido también numerosos documentales, libros de historia, reportajes y artículos periodísticos, memorias y biografías, testimonios, cómics, obras de teatro y artes plásticas, videojuegos (y un largo etcétera), así como estudios académicos dedicados al análisis del fenómeno de la memoria procedentes de diversas disciplinas (historia, sociología, estudios culturales,

[12] Según Golob (2008: 128), en España no hubo justicia transicional, pero la Ley de Memoria Histórica puede interpretarse como un paso hacia una cultura y políticas de justicia *pos*transicional.

[13] Según Loureiro (2008: 228), "the vindication of historical memory is not so much an issue of information as it is of the politics and affects mobilized in the *personal discovery of horrors* that in good measure were already in the public domain" [la cursiva es mía].

estudios de la memoria, estudios literarios, etc.). Por tanto, el renovado interés hacia el pasado violento es un fenómeno que abarca numerosos medios y varios sistemas simbólicos.

2.4 Las principales razones de la ruptura del silencio

¿Pero por qué surge este fenómeno precisamente en torno al comienzo del nuevo milenio, unos veinticinco años después de la muerte del dictador? Aparte de los cambios ocurridos en la esfera política, es posible señalar por lo menos dos factores clave: el relevo generacional y el contexto internacional. Al discutir el primero, el relevo generacional, hay que tener en cuenta dos aspectos distintos, pero interrelacionados. En primer lugar, en el cambio de milenio quedan vivos pocos testigos de la guerra civil y los primeros años del franquismo, lo que acentúa, por un lado, la urgencia de conseguir que sus experiencias y su sufrimiento sean finalmente articulados y reconocidos en la esfera pública. Por otro lado, la inminente desaparición de la memoria viva de los acontecimientos en cuestión realza la necesidad de recoger y fijar en un medio perdurable los recuerdos de los últimos testigos (Labanyi 2008: 119).

En segundo lugar, el (re)surgimiento del interés por el pasado violento está íntimamente relacionado con la entrada de la llamada generación de los nietos de la guerra en el escenario público a finales de los años noventa (Aguilar Fernández 2006: 310-311; Faber 2005: 211). Tanto el fundador de la ARMH, Emilio Silva (nacido en 1965), como el presidente José Luis Rodríguez Zapatero (nacido en 1960) pertenecen a esta generación. Como señala Aleida Assmann (2004: 23-24), las generaciones sociales —entendidas como grupos de personas de aproximadamente la misma edad que han vivido los mismos acontecimientos históricos— comparten un marco de creencias, valores y actitudes, y se consideran diferentes de las generaciones anteriores y posteriores. Aproximadamente cada treinta años, una nueva generación inicia su andadura pública y asume responsabilidades públicas, lo que cambia de modo notable el perfil memorístico de la sociedad y da lugar a la renovación y la reconstrucción de la memoria social (Assmann 2004: 23-24).

El marco temporal expuesto por Aleida Assmann coincide con el análisis de Julio Aróstegui (2006: 79-92) sobre las memorias generacionales de la guerra civil en España. Según el autor, se puede distinguir claramente entre tres memorias generacionales del conflicto bélico, que surgen a intervalos de más o menos treinta años. En primer lugar, "la memoria de la identificación o confrontación" (con los bandos en guerra), propia de los protagonistas de la guerra, surgió a raíz del conflicto mismo de los años 1936-1939 y fue la dominante hasta finales de los sesenta. En segundo lugar, "la memoria de la reconciliación", que sirvió de base para la Transición y cuyos portadores principales son la generación de los hijos de la guerra, tuvo vigencia desde los años sesenta hasta los noventa tardíos, cuando la generación de la Transición empiezó a perder protagonismo y surgió, en tercer lugar, "la memoria de la restitución o reparación", que corresponde a la generación de los nietos. Aunque estas memorias generacionales son sucesivas, Aróstegui (2006: 92) recuerda que ninguna de ellas desaparece del todo mientras tiene portadores vivos. Asimismo, el autor hace hincapié en que el hecho de que una cierta

memoria sea dominante en un periodo determinado de ninguna manera significa que esta sea la única forma de recordar el pasado:

> […] debemos reconocer que hablar de memorias generacionales es reducir deliberadamente a un rasgo, que probablemente es visible y detectable pero que no es único, el problema general de la naturaleza de la memoria histórica y su cambio, pero constituye un buen instrumento, a nuestro juicio, para la caracterización de la evolución de la memoria o de las funciones de la memoria en relación con el paso temporal de los portadores de ella. (Aróstegui 2006: 77)

Aunque el movimiento por la recuperación de la memoria histórica es, como indican Bernecker y Brinkmann (2009: 281-282), una empresa intergeneracional, es cierto que los impulsores y los protagonistas de muchas iniciativas ciudadanas pertenecen a la generación de los nietos.[14] Asimismo, Aguilar Fernández (2006: 311) mantiene que "las partes más espinosas del pasado solo han podido ser abordadas a escala nacional con el advenimiento de una nueva generación libre de miedos y sentimientos de culpa", que marcaron a las anteriores. Al contrario que la generación de sus padres, los nietos "reivindican, denuncian, exigen […] con la seguridad de lo que otorga vivir en una democracia estable en la que, a diferencia de lo que ocurría en la transición, ninguna reivindicación sobre el pasado parece capaz de poner en riesgo dicho equilibrio" (Aguilar Fernández 2006: 312).

Como señala Faber (2004: 43-44), el movimiento de la memoria tiene un claro componente *ético*, un afán de verdad y justicia, que contrasta con los valores *prácticos* que guiaron la Transición, esto es, la prioridad de alcanzar un consenso, mantener la paz y evitar el estallido de otra guerra civil. Asimismo, el autor llama la atención sobre la afectividad que caracteriza la relación de la generación de los nietos con el pasado. El interés y la sensibilidad que los nietos muestran hacia las víctimas del pasado y sus experiencias contrastan con la relación "aséptica" o "historizante" de la generación anterior (Faber 2014: 144; Faber 2011b: 104; Faber 2011a: 15).[15] En principio, esa afectividad se basa en los lazos familiares, en la genealogía: hay que recordar que la movilización actual partió de iniciativas familiares, como en el caso de Emilio Silva (Bernecker & Brinkmann 2009: 282). Sin embargo, la fuerza política del movimiento por la memoria histórica radica, como insiste Faber (2014: 144), "en la *trascendencia* del entorno genealógico y familiar" inicial:

> Aunque se originara en nociones de deber basadas en la sangre y el deber filial […], el carácter colectivo y reivindicativo del movimiento invitó desde el principio a la *solidaridad*. La búsqueda y la exhumación de las fosas comunes era (y sigue siendo) un trabajo colectivo, de equipo, en que participan

[14] Con más exactitud, los protagonistas de la iniciativas ciudadanas pertenecen, según Bernecker y Brinkmann (2009: 281), al grupo de los que nacieron entre los años 1955 y 1970.

[15] Bernecker y Brinkmann (2009: 235) hablan de la "historización del pasado", o del protegonismo de la historiografía académica a mediados de los años ochenta: "Aunque en ese momento no faltaban testigos de la época, la memoria dominante en 1986 no fue la de los recuerdos y de las experiencias personales sino la de un conocimiento científico de hechos y causas. Se apostó por una forma de memoria cercada en lo científico y despojada de las pasiones ideológica del pasado"

> voluntarios de todo el mundo que no tienen relación genealógica con las víctimas.

El segundo factor que contribuye a impulsar el boom de la memoria en España es el contexto internacional. Desde finales de los años ochenta, se han producido en diferentes lugares del mundo debates intensos en torno a la cuestión de cómo hacer frente a un pasado violento.[16] Al contrario que en el caso de España, los juicios y las comisiones de verdad, basadas en gran medida en el testimonio de las víctimas y los perpetradores, han tenido un papel central en los procesos de transición a la democracia que se han llevado a cabo en distintas partes del mundo desde los 1980 (Faber 2011a: 20). Como han señalado varios historiadores y críticos culturales, la judicialización de la historia y el giro mundial hacia las víctimas y las memorias del sufrimiento forman parte de un cambio más profundo en la sensibilidad temporal:

> It could be argued that the teleological view of history has been replaced by a radically new sense of history that focuses more on the past that on the future—a future that seems ideologically unpredictable and ecologically bound for disaster. From the emphasis on progress, attention has switched to the containment and reparation of the havoc wrecked by a history that is perceived more as a threat than as progress. (Loureiro 2008: 231) [17]

Como señala Loureiro (2008: 231), la concepción "mesiánica" de la historia como un camino hacia un futuro mejor se ha sustituido recientemente por una nueva visión de la historia como agravio. Por consiguiente, la figura central de la historia ya no es el soldado heroico que lucha por su patria o por sus ideales, sino que el protagonismo cae en las víctimas del pasado.[18]

Los debates en torno al Holocausto, que han servido en muchos otros lugares del mundo para desencadenar y orientar polémicas sobre otros pasados violentos, no han tenido un gran impacto en España (Labanyi 2009: 27).[19] No obstante, el uso de conceptos y términos procedentes de los estudios del Holocausto es bastante frecuente entre los investigadores dedicados al análisis de los productos culturales españoles sobre el pasado reciente del país. Sin embargo, Faber (2014) discute en un artículo reciente los problemas que puede conllevar este tipo de importación de conceptos, que se han desarrollado para el análisis de un contexto que se diferencia del español. Centrándose en la noción de *postmemoria* (que yo también he utilizado en un estudio anterior)[20], el autor llama la atención sobre el hecho de que en España la memoria de la guerra civil y el franquismo tiene una dimensión política muy fuerte, que los conceptos desarrollados

[16] Sobre las causas políticas y sociales del surgimiento del boom de la memoria a escala mundial, véase Huyssen (2000).

[17] Sobre la nueva sensibilidad temporal, véase también Huyssen (2002: 29-40).

[18] Sobre la nueva importancia de las víctimas en las discusiones sobre el pasado, véase por ejemplo Wieviorka (2006) y Eliacheff & Lariviére (2009).

[19] Sin embargo, cabe mencionar que Montse Armengou y Ricard Belis (2005) incluyeron en el título de su libro sobre las fosas una referencia al Holocausto, aunque entre paréntesis. Más adelante, el historiador británico Paul Preston (2012) asoció la represión franquista con el Holocausto —ya sin interrogantes— en el título de su obra *The Spanish Holocaust*.

[20] Véase Liikanen (2006).

para el estudio de las representaciones del Holocausto obvian.[21] Como señala Faber (Faber 2014: 149), en el caso del Holocausto existe un consenso generalizado sobre quiénes fueron los verdugos y quiénes las víctimas, así como sobre el deber moral de reconocer y recordar el sufrimiento de estas, mientras que en el caso español ambas cuestiones siguen generando polémica.[22]

En el caso de España, los procesos de transición a la democracia en el Cono Sur, especialmente el caso de Chile, tuvieron un impacto mucho mayor en el surgimiento de una nueva cultura de memoria que los debates en torno al Holocausto. La influencia del caso chileno se explica por el papel que el juez Baltazar Garzón tuvo en el arresto de Augusto Pinochet en Londres en 1998. Como señala Labanyi (2009: 27), la intervención de Garzón fue criticada en su momento porque se interpretó como un intento de compensar la ausencia de medidas respecto al pasado represivo en España, pero en realidad estas críticas sirvieron para llamar la atención sobre la represión franquista y la impunidad de los funcionarios franquistas en España. Asimismo, el rol de Garzón contribuyó a crear un vínculo entre España y el debate sobre las violaciones de los derechos humanos en el Cono Sur. La comparación de los procesos postdictatoriales en ambos lados del Atlántico fomentó una revisión crítica de la Transición española provocando un debate en torno a la Ley de Amnistía y la ausencia de una comisión de verdad y reconciliación (Labanyi 2009: 27). Asimismo, se empezó a utilizar en España el término *desaparecidos* con referencia a las víctimas de la represión franquista. Como argumenta Golob (2008: 134), en España ya existía una cultura de memoria —aunque limitada a la esfera cultural— antes del cambio de milenio, pero la creación de la ARMH en 2000 sirvió para conectarla con las tendencias globales.

2.5 Un conflicto de memorias

El surgimiento del movimiento para la recuperación de la memoria histórica ha generado tensiones en la sociedad española, y la situación que se produce en la década de 2000 puede describirse como un conflicto de memorias o "una lucha discursiva" (Faber 2008: 83, 86) sobre la interpretación del pasado. La polarización destaca el hecho de que España dista de formar una sola comunidad de memoria; al contrario, se divisan varias líneas divisorias. En primer lugar, hay una pugna entre diferentes memorias generacionales —sobre todo entre la memoria de la reconciliación de los hijos de la guerra y la memoria de reparación o restitución de los nietos—, que se manifiesta sobre todo en el campo de la historiografía en forma de recelos, por parte de ciertos historiadores, hacia el protagonismo que ha adquirido la memoria en los debates

[21] Asimismo, Andreas Huyssen (2002: 21) recuerda que "mientras los discursos de la memoria en cierto registro parecen ser globales, en el fondo siguen ligados a las historias naciones y estados específicos […] el ámbito *político* de las prácticas de la memoria sigue siendo nacional, no posnacional o global".

[22] Asimismo, Bernecker y Brinkmann (2009: 336) señalan que en España "se evitó una condena demasiado explícita del pasado reciente, por lo que el rechazo de la dictadura hasta hoy no cuenta entre los hechos asumidos de la cultura política".

contemporáneos sobre el pasado.[23] Este fenómeno se percibe también en el ámbito político, ya que ciertos políticos e intelectuales asociados con el PSOE se oponen al protagonismo de los testigos y rechazan las críticas de la Transición presentadas por los partidarios de la recuperación de la memoria histórica. A pesar de las diferencias, parece sin embargo que entre las distintas partes de este conflicto existe un acuerdo general sobre la importancia de investigar y conocer los acontecimientos del pasado.

En segundo lugar, existe una confrontación política mucho más enconada entre el movimiento por la recuperación de la memoria, apoyado principalmente por la izquierda, y los sectores de la derecha opuestos a "remover el pasado" y "abrir heridas". Sin embargo, la oposición al movimiento recuperatorio no se limita a la esfera política, sino que la postura del Partido Popular ha sido apoyada tanto por la Iglesia como por algunos (pseudo)historiadores como Pío Moa y César Vidal, que divulgan con gran éxito una versión (neo)franquista de la historia de España. Como señala Labanyi (2008: 123), este enfrentamiento ha dado lugar a un fenómeno poco constructivo que se conoce como *victimismo comparativo*. Por ejemplo, Pío Moa ha defendido el argumento, contrario a las estadísticas, de que la derecha tuvo más víctimas en la guerra civil que la izquierda. Asimismo, puede mencionarse la "guerra de esquelas" que se produjo en los periódicos españoles de mayor tirada (así como en algunos regionales) entre 2006 y 2007 a raíz de la publicación de la esquela de un oficial republicano fusilado durante la guerra civil por su hija (Labanyi 2008: 231; Tesón 10/9/2006). Sin embargo, el ejemplo más inquietante de victimismo comparativo ha sido la apropiación de las víctimas del terrorismo de ETA por la derecha política, que se ha producido, por lo menos en parte, como respuesta a la defensa de las víctimas del franquismo por la izquierda (Labanyi 2008: 123).

Desde luego, en España han existido, y siguen existiendo, diferentes comunidades de memoria regionales, así como otras surgidas en torno al recuerdo de la experiencia de grupos particulares (grupos políticos, clases sociales, etc.). Como argumenta Faber (Faber 2004: 49), las diferentes comunidades de memoria "proporcionan consuelo y arraigo; están construidas sobre el cariño y la solidaridad; pero también generan mitos, jerarquías y exclusiones", por lo que es necesario para la salud de la sociedad en su conjunto que tanto las fronteras como las narrativas de estas comunidades puedan cuestionarse y analizarse de modo crítico.

2.6 Algunas características generales de la *nueva novela* sobre la guerra civil

Debido al contexto polarizado arriba expuesto, no es de extrañar que las novelas recientes sobre la guerra civil y el franquismo no se escriban ni se lean en España como "mera" ficción; en cambio, se conciben a menudo como intervenciones en la lucha discursiva sobre la interpretación y la representación del pasado violento del país, como sugiere Faber (2008). De hecho, las novelas y los novelistas —que muchas veces también ejercen de periodistas o articulistas— han provocado y participado en debates

[23] Sobre este tema, véase, por ejemplo, Faber (2007). Como respuesta, Santos Juliá (2009a; 2009b) escribió una carta dirigida a los directores de la revista en la que se publicó el artículo de Faber, así como una réplica dirigida al propio Faber, a la que éste contestó (2009).

públicos sobre el legado del pasado reciente del país en numerosas ocasiones durante los últimos quince años.

Los novelistas cuyas obras se discuten en este trabajo pertenecen a la generación de los nietos, y en principio todos parecen compartir un compromiso ético con la memoria de los vencidos de la guerra y las víctimas de la dictadura. Además, algunos de ellos se han vinculado de modo explícito con las reclamaciones del movimiento de la recuperación de la memoria histórica no solo a través de sus novelas o sus artículos periodísticos, sino también por medio de la participación en diferentes iniciativas ciudadanas. Asimismo, la mayoría de estos autores ha manifestado de modo explícito el deseo de que sus obras sirvan para dar a conocer a un público amplio aspectos "silenciados" o simplemente poco divulgados del pasado reciente. No obstante, se perciben en sus obras también diferencias significativas en cuanto a la manera de abordar el legado del pasado violento y respecto al mensaje político que transmiten. Las semejanzas y las diferencias de las novelas del corpus se discutirán en detalle en el curso de este trabajo; en este apartado, mi propósito es simplemente señalar algunas tendencias generales que se perciben en la producción (y en la recepción) de las novelas actuales sobre la guerra civil y el franquismo.

Según Faber (2011b: 102), la *nueva novela de la guerra civil*, que emerge en España en torno al cambio de milenio, "es más activamente indagadora, más abiertamente personal y más conscientemente ética que en ningún otro momento anterior desde el final de la dictadura". Al igual que en la esfera social, la figura del testigo cobra una nueva importancia en las novelas, las que a menudo incorporan el diálogo intergeneracional en la propia diégesis invitando así al lector a formar un vínculo afectivo con los protagonistas del pasado. Como explica Faber (2011b: 103), las novelas recientes tienden a representar las relaciones entre los hijos/los nietos de la guerra y aquellos que la protagonizaron como afiliativas, esto es, basadas más "en la solidaridad, la compasión y la identificación" que en las relaciones de parentesco. En otras palabras, se observa en las novelas un compromiso voluntario con las víctimas del pasado, pero esta dimensión ética suele concebirse casi exclusivamente en términos personales y "desde un punto de vista individual, como un problema que afecta a las relaciones personales entre las generaciones presentes y pasadas" (Faber 2011b: 102), eludiendo un debate de carácter ideológico.

El énfasis en las víctimas del pasado y en las relaciones afectivas resultan fácilmente en una sentimentalización o "ternurización" (Mainer 2006: 155) del discurso literario sobre pasado, como han señalado muchos críticos. Frente a aquellos investigadores que acentúan y celebran el compromiso ético de los novelistas, han surgido otras voces que señalan el peligro de despolitizar, banalizar o simplificar en exceso los acontecimientos del pasado y sustituir la reflexión crítica y el análisis político de lo ocurrido por una sentimentalidad fácil.[24] Asimismo, algunos investigadores se refieren al fenómeno literario como "moda de la memoria" y llaman la atención sobre el hecho de que el interés por el pasado reciente se ha convertido en una industria rentable

[24] Entre los últimos, se incluyen, entre otros, Jo Labanyi (2007), José-Carlos Mainer (2006), David Becerra (2012) y Ángel Loureiro (2008), aunque sus análisis se diferencian de modo significativo.

que beneficia sobre todo a las editoriales, aunque faltan estudios que analicen este aspecto en profundidad. Es de suponer que la demanda social de productos culturales relacionados con la recuperación de la memoria histórica ha impulsado a muchos autores a abordar la guerra civil y el franquismo, pero creo que en muchos casos también existe un deseo sincero de reconocer la lucha y el sufrimiento de los vencidos y los represaliados.

Asimismo, se percibe en las novelas recientes sobre el pasado cierta homogeneización formal —por ejemplo, la frecuencia de las tramas detectivescas—, lo que puede interpretarse, por un lado, como un síntoma de la "moda", o sea, como resultado del intento de maximizar las ventas a través de la aplicación de un "molde" que ha resultado exitoso en ocasiones anteriores. Por otro lado, la falta de originalidad literaria también puede entenderse como una consecuencia de la prioridad que algunos novelistas dan al mensaje de su obra, aunque sea a costa de la calidad literaria.

La característica de la nueva novela sobre la guerra civil que más atención ha recibido por parte de los investigadores es sin duda el hibridismo. Un gran número de novelas publicadas en la década de 2000 emplea técnicas propias de la *docuficción* y explora los límites entre la ficción y otros géneros no ficticios, como la historiografía y el periodismo de investigación.[25] La tendencia de utilizar elementos y estrategias narrativas propias de los géneros de no ficción se debe, en general, al deseo de fomentar la ilusión de autenticidad y veracidad de los textos, lo que se explica a su vez por el empeño frecuente de revelar al público una realidad histórica supuestamente desconocida.

En comparación con la literatura postdictatorial producida en el Cono Sur o en torno al Holocausto, las novelas españolas se destacan por el predominio de planteamientos realistas y la escacez de reflexiones en torno a la relevancia que debe otorgarse al testimonio o la (im)posibilidad de representar el horror de la guerra u otras experiencias extremas como la tortura. Como señala Raquel Macciucci (2010a: 36), el hecho de que los autores españoles se preocupen más por buscar la verdad, dar a conocer lo silenciado y recoger la experiencia de los testigos que por reflexionar sobre la forma más adecuada de "narrar lo inenarrable" se debe, ante todo, a las particularidades del contexto histórico y político español que hemos señalado más arriba: la larga duración de la dictadura, la prolongación del silencio político y social hasta los años noventa y la inminente desaparición de los últimos testigos de la guerra civil y los primeros años de la dictadura.

[25] Sobre este tema, véase, por ejemplo, Tschilschke & Schmelzer (2010).

PARTE II: EL MODO VIVENCIAL DE REPRESENTAR EL PASADO[1]

1 INTRODUCCIÓN

Las novelas que considero representativas del modo vivencial se caracterizan por representar el pasado como una experiencia vivida. En lugar de enfocar el proceso de recordar y contar el pasado en el presente, como los otros dos modos, las novelas vivenciales pretenden transportar al lector al pasado para hacerlo "compartir" la experiencia subjetiva de los protagonistas que viven un momento histórico de interés, en nuestro caso, la guerra civil española y/o la dictadura franquista. De esta manera, los textos vivenciales convierten al lector en un testigo vicario de los hechos del pasado representados en el texto. Para facilitar la inmersión del lector en el mundo narrado, las obras procuran producir un fuerte efecto de realidad y crear un intenso vínculo afectivo entre el lector y los protagonistas. Por consiguiente, las novelas vivenciales rechazan las técnicas narrativas de la metaficción, típicas de los otros dos modos de representación, y tienden a acentuar los aspectos emocionales y sensoriales de la narración. Generalmente, en las novelas se describe vívidamente tanto el mundo interior de los personajes como el entorno físico y sociocultural en el que se encuentran.

Desde el punto de vista formal, el modo vivencial resulta el más sencillo de los tres modos propuestos en este trabajo. Para favorecer la sumersión del lector en las vivencias de los protagonistas, las novelas vivenciales tienden a emplear técnicas narrativas convencionales, propensas a pasar desapercibidas, lo que permite al lector dejarse llevar por el relato. En general, las obras vivenciales resultan en lecturas amenas y accesibles al gran público y, por tanto, pueden servir de vehículo para dar visibilidad a experiencias y temas históricos anteriormente poco difundidos. Gracias al carácter afectivo de los textos, el modo vivencial de representar el pasado puede resultar atractivo también para lectores que no tengan especial predisposición hacia los temas relacionados con la guerra civil o la dictadura, por lo que este modo de representación cuenta con gran potencial para modificar la imaginación colectiva sobre el pasado reciente de España.

De modo didáctico, las novelas pueden contribuir a un mejor conocimiento y comprensión de la historia y ofrecer nuevas interpretaciones o puntos de vista sobre los acontecimientos. Dado que las novelas sitúan al lector en la piel del otro y ayudan a franquear la distancia entre el pasado y el presente, el modo vivencial puede servir para

[1] He publicado una versión preliminar de los resultados de esta parte de la tesis en un libro reciente (Liikanen 2015).

crear empatía y comprensión hacia formas ajenas de vivir, pensar y actuar. En el mejor de los casos, las novelas vivenciales dan lugar a un tipo de *memoria ejemplar* (Todorov 2000a: 30-32) que no solo ilumina el pasado, sino que también puede servir como modelo para entender situaciones nuevas con agentes diferentes. Según el filósofo Tzvetan Todorov (2000a: 32), el uso ejemplar de la memoria, que consiste en abrir los sucesos del pasado a la analogía y la generalización, es superior a otras formas de reminiscencia tanto desde el punto de vista ético como desde el pragmático porque "permite utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy día".

A pesar del atractivo de las novelas y su potencial para promover comprensión y conocimiento, el modo vivencial de representar el pasado también conlleva dos asunciones problemáticas que quiero discutir brevemente. En primer lugar, las novelas vivenciales parten de la suposición de que la vivencia del otro es accesible y puede ser transmitida por medio de la narración. Sin embargo, Susan Sontag (2004) argumenta en su libro *Regarding the Pain of Others*, en el que reflexiona sobre la representación de las víctimas de la guerra, que la idea de poder compartir la experiencia del otro es mera ilusión, un engaño. Según la autora, ninguna narrativa puede hacer justicia al dolor de las víctimas de guerra y nosotros, los que no hemos vivido nada parecido, simplemente no somos capaces de ponernos en su lugar: "We truly can't imagine what it was like. We can't imagine how dreadful, how terrifying war is; and how normal it becomes. Can't understand, can't imagine" (Sontag 2004: 113).

En realidad, Sontag medita sobre la fotografía de la guerra, pero sus reflexiones pueden aplicarse también a las representaciones literarias y cinematográficas, como hace Jo Labanyi (2007) en un artículo en el que analiza novelas y películas recientes sobre la guerra civil española. Según esta autora, los textos que facilitan la identificación empática del lector con las víctimas de la guerra y aspiran a una representación realista del pasado corren el riesgo de producir en el lector una sensación de superioridad moral por haber "compartido" momentáneamente el dolor de los protagonistas. En lugar de promover una reflexión crítica sobre las causas políticas o sociales del sufrimiento, la empatía con la víctima, en realidad, acentúa nuestra propia inocencia e impotencia y, por tanto, contribuye a ocultar las posibles conexiones entre las injusticias del pasado y nuestros privilegios actuales (Sontag 2004: 91-92).

En definitiva, tanto Sontag como Labanyi sugieren que la empatía con la víctima no es, desde el punto de vista ético, la respuesta más adecuada ante las representaciones de la guerra. Las autoras opinan que, en lugar de insistir en la ilusión de poder compartir la vivencia ajena, los textos deberían más bien dificultar la identificación con los personajes para que el lector pueda mantener una distancia emocional que le permita reflexionar críticamente sobre lo representado. Al igual que Todorov, Sontag y Labanyi también abogan por el "buen uso" de las memorias del pasado y prefieren el tipo de narrativas que no se estancan en los sucesos de la historia, sino que permiten extraer de ellas lecciones y principios de acción para el presente.

La segunda asunción problemática que las novelas vivenciales acarrean es la propia idea de que el pasado es accesible y puede ser revisitado. En general, las obras

vivenciales se presentan como "textos-ventana"[2] transparentes y abiertos al pasado, e incitan al lector a experimentar como real el pasado representado en lugar de señalar su carácter construido e, ineludiblemente, parcial. Asimismo, retratar el pasado principalmente a través de la experiencia subjetiva de los personajes corre el riesgo de simplificar y distorsionar la historia reciente, que se acentúa en los casos en los que el relato se centra en la vivencia de un solo protagonista. Dado que las novelas vivenciales favorecen la identificación con los personajes, el lector asume fácilmente el punto de vista del protagonista, a no ser que el narrador u otros personajes lo cuestionen explícitamente, lo que es poco habitual porque el objetivo del modo vivencial es precisamente reivindicar la experiencia de los personajes, testigos (ficticios) del pasado. Por consiguiente, en el modo vivencial la capacidad analítica de los personajes, su facultad de comprender los acontecimientos en que se ven envueltos, cobra un peso especial. Desde luego, también la selección de los acontecimientos representados, el tipo de experiencias que los personajes tienen y el rol que estos asumen afectan de modo decisivo a la imagen que las novelas transmiten del pasado cercano.

En este capítulo, analizaré la representación del pasado y sus mecanismos en tres novelas recientes que, a pesar de sus diferencias temáticas y formales, comparten las características centrales del modo vivencial arriba esbozadas. La primera obra, *Carta blanca* de Lorenzo Silva (2005), narra la historia de un legionario que, horrorizado por las atrocidades que vive en la guerra del Rif, se hace republicano y lucha en la guerra civil contra sus antiguos compañeros. En cambio, la segunda novela, *Dientes de leche* de Ignacio Martínez de Pisón (2008), permite al lector asomarse a la España de Franco a través de la historia de una familia italo-española que pertenece a los vencedores de la guerra civil. El tercer texto, *Cartas desde la ausencia* de Emma Riverola (2008), es a su vez una novela epistolar que evoca el destino de los llamados niños de Rusia y la historia del comunismo en el siglo XX mediante una decena de personajes que pertenecen a tres generaciones diferentes. A continuación, estudiaré las tres obras por separado. Aunque los análisis varían ligeramente entre sí en contenido, forma y extensión de acuerdo con las particularidades de los textos y los aspectos que he considerado más relevantes en cada caso, todos ellos abordan las siguientes cuestiones: en primer lugar, se examina el tipo de experiencias y acontecimientos que la novela representa; en segundo lugar, se indaga en la perspectiva[3] desde la que estos se relatan; y en tercer lugar, se reflexiona sobre la manera en que la obra relaciona (o deja de relacionar) el pasado representado con el presente del lector.

[2] El término es de Antonio Gómez López-Quiñones (2006: 42).

[3] Utilizo el término *perspectiva* en el sentido de la definición de Burkhard Niederhoff (2009: 384): "Perspective in narrative may be defined as the way the representation of the story is influenced by the position, personality and values of the narrator, the characters and, possibly, other more hypothetical entities in the storyworld."

2 *CARTA BLANCA* DE LORENZO SILVA

2.1 Aventuras de guerra para un público de masas

Carta blanca de Lorenzo Silva (2005) narra la historia de Juan Faura, un personaje que lucha en dos guerras: primero, en la guerra del Rif —conflicto originado en la sublevación de tribus rifeñas contra la ocupación española en Marruecos en los años 1920— y, después, en la guerra civil española. *Carta blanca* se diferencia del resto de las obras del corpus por varios motivos. En primer lugar, la novela enfoca los antecedentes de la guerra civil en lugar de sus consecuencias y, en segundo lugar, contiene escenas de batalla, lo que es poco habitual en las novelas escritas por la generación de los nietos. En tercer lugar, *Carta blanca* es una de las muy pocas novelas recientes que enfoca la guerra civil desde una perspectiva que simpatiza, aunque de manera deliberadamente ambigua, con el bando franquista.

Carta blanca es una obra diseñada para alcanzar el mayor número de lectores posible. Es una novela de lectura fácil que contiene abundantes escenas de sexo y violencia. Además, narra una dramática historia de heroísmo y sacrificio cargada de sentimentalismo. Asimismo, el protagonista de la obra se caracteriza por cierta ambivalencia política —se declara republicano, pero sin embargo simpatiza con los legionarios—, lo que puede interpretarse como un intento de ampliar al máximo el abanico de lectores potenciales y, por consiguiente, las ventas de la novela. De hecho, en una crítica de *Carta blanca* publicada en *El País*, Ignacio Echevarría (2004) define a Lorenzo Silva como un ejemplar de "escritor profesional", esto es, como un novelista prolífico y competente, pero sin grandes ambiciones intelectuales ni artísticas, orientado sobre todo a complacer los gustos del gran público. En otras palabras, se trataría de un tipo de escritor que procura entretener y también divulgar, pero jamás aburrir al lector.

No obstante, el propio Lorenzo Silva destaca la función moral y cuasi testimonial de su novela. El autor se interesó por la guerra de Marruecos por razones familiares, dado que uno de sus abuelos, como muchos otros jóvenes de la clase social modesta, fue reclutado obligatoriamente y combatió en ella.[1] Silva describe su obra como "[…] un homenaje a lo que representa mi abuelo" y explica que sentía "cierta obligación con mi abuelo para contar la vida de esos hombres que no fueron protagonistas de su tiempo" (Blanco López 2009). Además, el novelista considera que la época y los acontecimientos retratados en el libro "han sido objeto de ocultación y falseamiento tan continuos como deliberados" (Silva 2000-2005). Por consiguiente, su objetivo fue dar a conocer a los españoles de hoy la historia olvidada de los hombres que lucharon en Marruecos (Blanco López 2009). Aunque la experiencia de la guerra colonial ha sido, según el autor (Blanco López 2009), desatendida en España debido al enorme interés por la guerra civil española, en *Carta blanca* Silva ha optado por relacionar las dos guerras, quizás con el objetivo de aumentar así el número de lectores.

[1] Antes de escribir *Carta blanca*, Silva había publicado dos libros sobre Marruecos. El primero, *Del Rif al Yebalá* (2001b), es un libro de viajes en el que el autor también evoca escenas de la guerra colonial y experiencias de su abuelo. El segundo, *El nombre de los nuestros* (2001a), es una novela ambientada en la guerra del Rif.

En *Carta blanca* se percibe cierta tensión entre el afán de complacer los gustos del gran público, por un lado, y el de homenajear a los hombres que lucharon en la guerra del Rif (y la guerra civil), por otro lado. Las elecciones de un autor respecto al contenido y la forma de su obra tienen siempre implicaciones éticas, pero estas cobran un peso especial cuando se trata de representar acontecimientos extremadamente violentos: ¿Cómo evocar de modo adecuado la historia de dos conflictos tan sangrientos y polémicos como la guerra del Rif y la guerra civil? ¿Cómo recordar de forma responsable y respetuosa a las personas que lucharon en las guerras y narrar las vidas afectadas por la violencia? En este capítulo, quiero indagar, ante todo, en la manera en que los recursos narrativos empleados por el autor, supuestamente orientados a las demandas de un público de masas, afectan a la visión del pasado que la obra transmite.

2.2 La organización y la temporalidad del relato

Carta blanca consta de tres partes, de las cuales cada una se centra en un momento culminante en la vida del protagonista Juan Faura. En principio, la novela abarca solamente unos diez días de la vida del personaje —la primera parte cubre aproximadamente cuatro días; la segunda y la tercera, tres cada una—, aunque en realidad el tiempo narrado se amplia mediante retrospecciones de modo que el lector llega a reunir bastantes datos también sobre otros periodos de la biografía del protagonista. Asimismo, las largas elipsis entre las tres partes —de once y cuatro años, respectivamente—, se cubren parcialmente con la ayuda de retrospecciones, resúmenes y unos breves epílogos situados al final de cada parte del libro. Este tipo de concentración temporal que se complementa con algunos datos adicionales resulta eficaz porque permite destacar los aspectos más espectaculares de la trayectoria de Faura —guerra y violencia, amor y sexo, heroísmo y muerte— y, al mismo tiempo, dar una somera idea del resto de la biografía del protagonista, pero sin aburrir al lector con lo cotidiano.

La primera parte del libro se sitúa en el otoño de 1921 y narra la experiencia del protagonista en la guerra del Rif, en la que participa como legionario. Doce de los diecisiete capítulos que componen esta parte se centran en la razia nocturna en la que el pelotón de Faura ataca la casa de una familia rifeña bajo el pretexto de vengar la muerte del hermano de Antonio Bermejo, sargento del pelotón. Como indica Echevarría (2004), en estos capítulos se relatan con morboso detalle violaciones, actos de tortura y otros crímenes bajo la excusa de denunciar los "desastres de la guerra". Aparte de participar en estos abusos contra civiles indefensos, el protagonista quedará marcado por el hecho de que en el camino de vuelta al campamento decide salvarse a sí mismo en lugar de sacrificarse por sus compañeros, muertos o gravemente heridos en una emboscada, tal como exigiría el credo legionario. A partir de ese momento, la culpabilidad marcará su trayectoria.

La segunda parte de la novela enfoca la relación amorosa de Faura y Blanca, mujer cuyo rechazo llevó al protagonista a alistarse en la Legión. En los diez capítulos que componen esta parte, se narra el reencuentro de los amantes en 1932, once años después de la ruptura, pero el lector conocerá también las vicisitudes de su antigua relación mediante unas retrospecciones bastante extensas. Aparte de narrar, en tonos melodramáticos, la historia de amor atormentado entre Faura y Blanca, esta parte del

libro desarrolla también el tema de las consecuencias de la guerra del Rif para la vida emocional de Faura, que se ha convertido en un ser solitario e incapacitado para el amor. Si la primera parte del libro apela a los gustos del gran público con imágenes de extrema violencia, la segunda recurre principalmente al sentimentalismo, aunque culmina en una fuerte escena de sexo.

Los siete capítulos de la tercera parte se centran en la guerra civil, más concretamente en la batalla de Badajoz en el verano de 1936. Faura, partidario de Azaña, lucha en el bando republicano contra sus antiguos compañeros, el Ejército de África. A pesar de ser consciente de la inferioridad de condiciones de las fuerzas republicanas, el protagonista se entrega por completo al esfuerzo militar para compensar el hecho de haber luchado y matado en la guerra del Rif por causas vergonzosas. Esta parte del libro contiene numerosos diálogos (de tono pedagógico) entre Faura y su amigo Ramírez sobre distintos aspectos de la guerra, pero ofrece al lector también vívidas escenas de batalla y el clímax de la muerte heroica del protagonista.

Aparte de apelar al morbo y al sentimentalismo del lector con imágenes de violencia y la historia de un amor imposible,[2] la novela emplea también otros recursos más discretos que la convierten en una lectura fluida y entretenida. *Carta blanca* cuenta con una estructura clara y accesible, orientada a facilitar la lectura y a mantener el interés del lector. En cuanto al ritmo de la narración, las tres partes del libro consisten en principio en largas escenas, que podrían resultar monótonas si no estuviesen salpicadas de descripciones, retrospecciones, diálogos, reflexiones del protagonista y otros textos intercalados, que proporcionan cambios de ritmo y variación. Los materiales intercalados pueden ser bastante extensos, sobre todo en el caso de las retrospecciones, pero el lector no corre el riesgo de perder el hilo en ningún momento, ya que el narrador suele indicar claramente el comienzo y el final de las anacronías. Asimismo, algunos textos intercalados —por ejemplo, un cuento tradicional marroquí incluido en la primera parte, un monólogo interior del protagonista en la segunda y el texto de una octavilla franquista en la tercera—, están marcados con cursiva, lo que favorece la claridad.

La novela contiene también dos paratextos informativos, cuya función es, ante todo, destacar la base histórica de lo narrado. En la advertencia inicial, el autor señala que el presente libro es una obra de ficción, pero que "el autor se ha tomado algunas molestias para procurar que nada de lo que aquí se refiere resulte demasiado fantasioso" (Silva 2005: 11).[3] En los agradecimientos, situados al final del libro, el autor procede a detallar las "molestias" que se ha tomado para documentarse. Por una parte, Silva nombra a varias personas que le han regalado su testimonio o le han aportado información sobre

[2] El propio título de la obra está relacionado con los temas de violencia y sexualidad. La expresión "carta blanca" aparece en cada una de las tres partes de la obra. En la primera, el capitán de la compañía de Faura da "carta blanca" (Silva 2005: 40) a los legionarios al permitir que éstos saqueen poblaciones rifeñas. En la segunda parte, es Blanca quien utiliza la expresión al ofrecer su cuerpo desnudo a Faura para indicar que éste puede hacer con ella lo que quiera (Silva 2005: 242). En la tercera parte, la expresión se refiere a los "moros" de Franco, que "traen carta blanca" (Silva 2005: 309) y cometen todo tipo de barbaridades en los pueblos tomados.

[3] Asimismo, el novelista advierte al lector que "la realidad de la época en la que se sitúa la acción conoció acontecimientos tan extremados como el que más pueda impresionar al lector en las páginas que siguen" (Silva 2005: 11).

distintas cuestiones históricas y, por otra parte, también ofrece una breve bibliografía para "aquel que quiera saber algo más sobre la realidad histórica, geográfica y humana en la que se inspira este libro" (Silva 2005).

2.3 Protagonista, narrador y focalización

Carta blanca puede considerarse una *novela de personaje*, ya que se centra casi exclusivamente en la vivencia y la evolución del protagonista Juan Faura. Faura es hijo de una familia acomodada y socialmente bien situada. Gracias a las influencias de su padre, hace el servicio militar como escribiente en la Capitanía General, en lugar de ser enviado a África. Sin embargo, después de la ruptura amorosa con Blanca, Faura decide alistarse al Tercio voluntariamente. Esta decisión cambia el rumbo de su vida, ya que las atrocidades que el personaje vive y comete en la guerra del Rif lo marcarán para siempre.

El atractivo de la novela se basa en gran medida en el vínculo emocional que se establece entre el protagonista y el lector. Mediante la focalización interna y un monólogo interno, el lector tiene acceso a la intimidad de Faura —y puntualmente también a la de algunos otros personajes— y llega a conocer sus pensamientos, sus dudas, sus secretos y sus tormentos interiores. Sin embargo, este recurso no solamente ayuda al lector a ponerse en la piel del protagonista y de este modo "compartir" su vivencia, sino que también hace que el público lector perciba los acontecimientos históricos, la guerra del Rif y la guerra civil española, desde su punto de vista particular. El hecho de que Faura sea testigo directo de las dos guerras y, además, un personaje con formación académica, otorga cierta autoridad a su punto de vista. Este se ve reforzado por la actitud del narrador, que claramente simpatiza con el protagonista. De hecho, el narrador tiende a explicar, y también disculpar, de modo exhaustivo la forma de pensar y actuar del protagonista sobre todo en las dos primeras partes de la novela. En muchas ocasiones, los discursos del narrador y el protagonista se funden de modo que resulta imposible distinguir a quién pertenecen las valoraciones y las opiniones que se expresan en el texto. En la tercera parte, el discurso del narrador se hace menos dominante y la introspección del protagonista cede paso a diálogos entre Faura y su amigo Ramírez. Los demás personajes de la novela tienen un papel claramente secundario y están casi siempre focalizados por el protagonista.

Dado que Faura es el focalizador dominante de la novela y el narrador externo apoya su visión, el lector está prácticamente obligado a asumir la perspectiva subjetiva y parcial del protagonista. Sin embargo, se perciben en la novela algunos intentos de remediar —o quizás de disimular— la estrechez de la perspectiva. Por ejemplo, el protagonista de la novela es, por lo menos en apariencia, un personaje crítico que no siempre aprueba la actuación de su propio bando y que también se niega a demonizar al bando contrario; de hecho, Faura llega a empatizar con el enemigo tanto en la guerra del Rif como en la guerra civil. Asimismo, la primera parte de la novela contiene un pasaje en que el personaje focalizador no es Faura, sino una niña víctima de los abusos sexuales cometidos por este y sus compañeros. No obstante, como procuraré demostrar en este capítulo, la novela no proporciona una visión equilibrada de las dos contiendas principalmente a causa de la limitada perspectiva desde la que se enfocan los hechos.

2.4 La guerra del Rif

Juan Faura, vástago de buena familia, se alista en la Legión después de una ruptura amorosa y acaba en medio de una cruenta guerra colonial en compañía de hombres brutos y violentos. Muy pronto, el joven legionario advierte el carácter injusto de la guerra:

> […] [Faura] se daba cuenta de que combatía en una guerra en la que el derecho no estaba de su bando: aquella tierra pertenecía a los moros y ellos no eran nadie para quitársela. Le obligaban a matar a hombres que defendían su casa y a los suyos, y él obedecía." (Silva 2005: 63)

Faura considera la guerra una "barbarie cochambrosa y ruin" (Silva 2005: 29), en la que la Legión emplea métodos de lucha ilegales e inhumanos. La ferocidad hacia el enemigo cobra aún mayor fuerza después la batalla de Annual, cuando los legionarios empiezan a encontrarse con cadáveres mutilados de sus compañeros. La Legión ataca objetivos civiles y, en los campos de batalla, los soldados matan "con soltura" (Silva 2005: 41) a los heridos que el enemigo deja atrás. Asimismo, los oficiales toleran e incluso animan a sus hombres a participar en razias nocturnas, aunque el pillaje y la violencia hacia los civiles constituyen actos delictivos y chocan contra los principios del Protectorado (Silva 2005: 40). Aparte de cometer abusos y crímenes de guerra contra el enemigo, los grandes jefes del Tercio, Millán Astray y Franco —en la opinión del protagonista, un "maníaco" (Silva 2005: 35) y un "enajenado" (Silva 2005: 35), respectivamente—, tampoco valoran la vida de sus propios reclutas, que instruyen solo para "mandarlos al matadero" (Silva 2005: 35).

No obstante, el rechazo que Faura siente hacia la guerra y la actuación de la Legión es solo una actitud interior, que el protagonista nunca revela a los demás. En realidad, Faura es conocido como un buen soldado y excelente tirador; es capaz de matar a enemigos sin sentir remordimientos y tampoco se niega a participar en las razias extraoficiales, que consisten en atacar y saquear a civiles. El narrador explica la incongruencia entre los pensamientos y los actos del protagonista, así como su impasibilidad ante la injusticia y la sangre derramada como efectos psicológicos de la ruptura amorosa. Faura llega al Tercio en busca de la muerte después de que Blanca lo ha abandonado, y su única aspiración consiste en hacer lo que le mandan y "anularse, no ser más que una pieza anónima e invisible de aquella maquinaria de destrucción" (Silva 2005: 32). En otras palabras, el protagonista siente un profundo desapego hacia la vida, lo que le permite no solo participar en una guerra que considera injusta sino también "desentenderse del dolor ajeno" (Silva 2005: 219).

El protagonista es un caso excepcional entre los legionarios debido a su origen social y formación universitaria. De hecho, la actitud de Faura hacia los demás legionarios oscila entre la aversión y la compasión, una sensación de superioridad y una renuente admiración. A menudo, Faura tacha a sus compañeros de "canallas" (Silva 2005: 217) o incluso de "escoria humana" (Silva 2005: 217) que disfruta matando y torturando a los rifeños. Sin embargo, en otros momentos, el protagonista los ve como "criaturas humanas rotas" (Silva 2005: 253), a los que la Legión proporciona una sensación de fraternidad y pertenencia que no han hallado en ningún otro lugar. Esta

manera de representar a los legionarios a través de los ojos de Faura pone de manifiesto el potencial manipulador de la focalización: aunque Faura actúa en la guerra exactamente igual que sus compañeros, el lector se muestra con toda probabilidad más comprensivo hacia el protagonista que hacia los demás legionarios simplemente porque tiene acceso a su mundo interior.

En *Carta blanca*, los rifeños son representados casi exclusivamente desde el punto de vista de los españoles. Son caracterizados o bien como combatientes salvajes, odiados y al mismo tiempo admirados por su coraje, o bien como "moros amigos" (Silva 2005: 37), sujetos coloniales sumisos, pero poco fiables. En la novela, los marroquíes son el objeto de la violencia indiscriminada de los legionarios. El largo episodio de la razia en la primera parte de la novela describe con "tremendismo salvaje" (Echevarría 24/04/2004) violaciones y otros actos de crueldad contra los rifeños. En los capítulos diez, once y doce, el narrador relata con especial detenimiento, casi con deleite, la violación en grupo de dos rifeñas. Desde el punto vista narrativo, el pasaje de las violaciones resulta interesante porque constituye una alteración tanto en la perspectiva como en el estilo de la narración habituales.

La primera de las violaciones es el único momento en la novela en que un rifeño focaliza un pasaje relativamente largo (un capítulo entero).[4] La focalizadora es Munat, una niña de trece o catorce años violada por cinco compañeros de Faura uno tras otro. Curiosamente, el pasaje focalizado por Munat no describe la terrible experiencia de la niña de modo realista conforme con el resto de la obra, sino de forma alegórica mediante un cuento tradicional sobre una bestia de siete cabezas. Aunque el cambio en la focalización está claramente destinado a conmover al lector y ofrecer un contrapunto a la perspectiva de los legionarios, el cambio de estilo sin embargo produce un efecto contrario, ya que permite al lector distanciarse de la situación y del dolor de la niña. Por consiguiente, la incorporación momentánea del punto de vista de la niña solo sirve para disimular la parcialidad de la perspectiva dominante.

La segunda violación se narra otra vez de modo realista y desde el punto de vista de Faura. Sin embargo, el protagonista intenta ponerse en lugar de la mujer cuando esta es violada por su compañero Klemper:

> [A Faura] [l]e pareció, o quiso que le pareciera, que [la mujer] no sufría demasiado. Que aguantaba como una parturienta el parto, con la diferencia de que el esfuerzo a la que la sometía la cosa que tenía aquel hombre era irrelevante comparado con el que implicaba la expulsión de una criatura […] El dolor para ella podía ser, sería, sobrevivir aquello, tener que recordarlo y saber lo que significaba frente los demás; pero […] el acto en sí, el zarandeo y el tosco frenesí de aquella soldadesca que la sometía, parecía ser nada, una pantomima ínfima y ridícula a la que no había que prestar ninguna atención. (Silva 2005: 122)

[4] En el capítulo cuatro de la primera parte, hay un pasaje en que focaliza un rifeño llamado Hamid. El sargento Bermejo lo interroga para saber dónde viven los buyahis, la tribu a la que quiere atacar para vengar la muerte de su hermano. En este caso, la focalización de Hamid sirve para poner de manifiesto la ignorancia, la arrogancia y la mezquindad del sargento. Hamid, en cambio, solo quiere salir del paso y proteger a los suyos y, por consiguiente, dice lo que intuye que Bermejo quiere oír. Siguiendo las instrucciones (incorrectas) de Hamid, Bermejo y su pelotón atacan a una familia inocente, que ni siquiera pertenece a los buyahis.

Esta vez la mujer violada no ejerce de focalizadora, sino que es objeto de la focalización de Faura. Por tanto, lo único que el lector llega a saber sobre la experiencia de la mujer violada está basada en lo que el protagonista, uno de los violadores, cree —o quiere creer— que ella siente o piensa.[5] Para mitigar su sensación de culpa, Faura resta importancia al sufrimiento y la humillación de la víctima hasta el punto de equiparar la experiencia de ser violada a la de parir.

El protagonista intenta penetrar también en la mente de su compañero Klemper mientras este abusa de la mujer:

> […] [Faura] pensó que Klemper cedía a un impulso que había tratado de eludir, pero que finalmente aceptaba que no tenía sentido, allí donde estaba, y manchado ya por su complicidad en la faena, seguir refaenando. Quién no estaba hambriento de mujeres, llevando aquella vida de polvo y sudor y asomada a la muerte un día sí y otro también. El miembro completamente erecto de Klemper, que se exhibió sin pudor ante sus compañeros, le delató las ganas, la recalcitrante hambre de vivir y hacer vivir que a despecho de todo lo movía, como a cualquier otro animal del barro salido y a ser ceniza condenado. (Silva 2005: 120-121)

Al igual que en el caso anterior, los pensamientos que Faura atribuye a su compañero procuran exculpar a este y restar gravedad a los actos de los legionarios. Cuando llega el turno del protagonista, este disfruta del acto al igual que sus compañeros y admite que la situación incluso aumenta su goce, aunque no consigue perder del todo "la noción de su vileza" (Silva 2005: 122).

Como pone de manifiesto el pasaje que narra las violaciones, la aparente empatía que el protagonista muestra hacia los demás —sus intentos de ponerse en lugar del otro— no suele surgir de un sincero deseo de comprender al otro, sino más bien de la necesidad de aplacar una sensación de culpa. Aunque el narrador cede momentáneamente la focalización a Munat, el punto de vista que prevalece es el de Faura, uno de los perpetradores. El lector nunca sabrá las consecuencias que las violaciones tienen para el futuro de las víctimas, ya que estas desaparecen del relato, pero llegará a conocer, en la segunda parte de la novela, cómo la culpabilidad perjudica la capacidad afectiva del protagonista.[6] El hecho de excluir del relato las consecuencias

[5] Cuando Faura conduce a la mujer hacia el lugar en el que será violada, el narrador señala que "[e]l legionario no podía saber, pero acertó por algún mecanismo de percepción inconsciente a intuir que a la mujer, en aquel instante […], se le venían a la mente todas las pruebas que había tenido que superar hasta allí; desde su empleo como bestia de carga […] hasta la boda arreglada por sus padres" (Silva 2005: 118). Aparte de lo forzado que resulta este tipo de focalización, la agudeza de la intuición del protagonista parece inverosímil, sobre todo porque unas páginas más tarde el narrador indica que los legionarios "desconocían todo de los usos, el carácter y la mentalidad de aquella gente, cuya vida les habían dado el derecho a destruir" (Silva 2005: 120). El narrador tampoco proporciona mucha información sobre los rifeños. En algunas ocasiones, ofrece datos sobre las viviendas o las costumbres de la zona, pero generalmente se trata de cuestiones triviales que sirven, sobre todo, para exotizar a la población local. El narrador indica, por ejemplo, que la poligamia es una práctica habitual en la región (Silva 2005: 88) y que los rifeños casados suelen depilarse la zona genital (Silva 2005: 120).

[6] El narrador no solo margina a los rifeños, sino que también las mujeres son relegadas a un segundo plano. *Carta blanca* retrata un mundo masculino, en el que las mujeres son reducidas a roles estereotipados: las rifeñas ocupan el papel de objeto sexual; Blanca, el gran amor de Faura, es una mujer apasionada, pero traicionera; la madre del protagonista aparece como una figura idealizada, abnegada, que ama a su hijo de modo incondicional; Matilde, la esposa del protagonista, es una mujer sumisa de la que el

de la guerra para los marroquíes facilita, por consiguiente, que el lector sienta compasión ante el sufrimiento y los tormentos interiores de Faura. En cambio, si la novela yuxtapusiera las vivencias del protagonista con las de las víctimas de los legionarios, es probable que el lector juzgaría los actos del protagonista con bastante más severidad.

De todas formas, la perspectiva de Faura no solo contribuye a exculpar a los soldados rasos, sino que también resta responsabilidad a los mandos de la Legión, en particular a Antonio Bermejo, sargento de su pelotón. Al llevar a su pelotón de razia, Bermejo salta las reglas de la Legión, incluso las inoficiales,[7] y anima a sus hombres a saquear, matar, violar y torturar a civiles inocentes en nombre de una venganza personal. En disonancia con su habitual sentido crítico, el protagonista no condena ni siquiera mentalmente los actos de su superior, sino que opta por disculparlos:

> Bermejo no era un hombre movido a dañar otros hombres por la mezquindad o cálculo; era un hombre que odiaba con la misma pureza y el mismo desprendimiento de sí con que una hembra de sangre caliente ama a su cría. En vez de infligir el mal a la manera torcida y ruin de los humanos, se veía animado a hacerlo por la fuerza natural y desmedida que empuja la dentellada de una alimaña. Otros hombres, que habían firmado […] los tratados internacionales y pactado el reparto colonial […] desde Madrid o París […] le habían puesto al sargento en la situación de tener a su merced a aquella gente y de ansiar hacerles sufrir. Ellos, que habían tenido la ocasión de medir las consecuencias de sus actos, no podían alegar excusa ni reclamar mengua de responsabilidad. Bermejo, en cambio, no hacía más que abandonarse al instinto de predador que las circunstancias manejadas por otros habían extraído del fondo más irracional de su naturaleza. (Silva 2005: 97)

Al igual que en el caso de Klemper, citado más arriba, Faura justifica el comportamiento del sargento como una respuesta natural a las circunstancias, como si este, al igual que un animal ante un estímulo, no tuviera la capacidad de reflexionar y "medir las consecuencias de sus actos". Equiparando al sargento con un animal que obedece a sus instintos, el protagonista transfiere la responsabilidad entera de las atrocidades cometidas en la guerra del Rif a los políticos que, desde sus despachos situados en Europa, llevaron a cabo el reparto colonial. Esta forma de pensar permite al protagonista eludir y externalizar la culpa de las atrocidades de guerra, pero resulta moral e intelectualmente cuestionable, sobre todo porque la novela no contrasta la visión de Faura con otras interpretaciones de los hechos ni tampoco discute las causas o el contexto político de la guerra más allá de este comentario puntual. Por el hecho de limitarse al punto de vista interesado del protagonista, *Carta blanca* elude una reflexión razonada sobre las responsabilidades tanto individuales como políticas de los crímenes que se cometieron en la guerra del Rif.

---

lector llega a saber muy poco; y Josefina, la novia de Faura en Badajoz, es una joven ingenua y necesitada de protección. Las mujeres, con la excepción de Blanca, no tienen voz propia en la novela y, en vez de figurar como focalizadoras, suelen ser objeto de focalización de Faura, quien las observa e interpreta.

[7] Los hombres de Bermejo llevan armas de fuego, aunque está totalmente prohibido: las reglas no escritas del Tercio establecían, según el narrador, que "[l]os legionarios bien podían jugarse sus vidas, […] pero en modo alguno arriesgarse a perder un fusil que un día pudiera usar el enemigo" (Silva 2005: 40).

Aunque el protagonista procura justificar a sus compañeros y a sí mismo, el episodio de la razia constituye, sin embargo, un punto de inflexión en su vida. En el camino de vuelta hacia el campamento, el pelotón de Faura es emboscado y varios legionarios caen bajo las balas. Faura había visto a sus compañeros "regodearse en la matanza" (Silva 2005: 150) en la casa rifeña poco antes —después de la violación de las dos mujeres, los legionarios mataron a casi todos los miembros de la familia—. Sin embargo, en este momento Faura no puede sino sentir admiración al ver cómo ellos arriesgan su propia vida para rescatar a los compañeros heridos de acuerdo con el sagrado credo legionario, que impone "no abandonar jamás un hombre en el campo hasta perecer todos" (Anónimo 2007). En un momento determinado, solo dos hombres del pelotón quedan ilesos, Faura y un compañero suyo llamado Navia. Mientras que este quiere abandonar a los heridos a su suerte y marcharse, Faura duda, asaltado de repente por la seguridad de que este preciso instante marcará su vida para siempre:

> En este momento crucial […], Faura hubo de dilucidar qué clase de hombre era. Ante él se abría una bifurcación que no permitía inhibirse, ni tampoco tomar un camino intermedio. Lo que allí hiciera lo iba a definir y acompañar durante el resto de su existencia […] (Silva 2005: 156)

En lugar de cumplir su deber y acudir a la ayuda de los compañeros agonizantes, o quizás ya muertos, Faura decide rematarlos con un disparo en la cabeza y seguir su camino hacia el campamento. Poco después, cuando también Navia es herido por un disparo, Faura elige de nuevo hacer caso omiso del credo y salvarse a sí mismo.

El hecho de que la violación del código de honor legionario afecte al protagonista más profundamente que su participación en la violación y matanza de civiles pone de manifiesto la intensa lealtad que Faura siente hacia sus compañeros y los valores de la Legión, a pesar de su desdén y sus críticas ocasionales. La razia, especialmente el camino de vuelta, constituye "un antes y un después" (Silva 2005: 170) en su vida. Por una parte, el episodio de la razia despierta a Faura de su indiferencia y lo anima a buscar una manera de salir de la Legión vivo, pero, por otra parte, el protagonista siente como "un invierno" le "invad[e] el alma" (Silva 2005: 170) y se convierte en "otra persona […] que no era ni mejor ni peor, pero iba a estar más solo" (Silva 2005: 170-171) porque sabe que no podrá contar nunca a nadie lo que ha vivido.

2.5 La guerra civil española

Una vez terminado su servicio en la Legión, Faura lleva una vida rutinaria marcada por una permanente sensación de culpa y la incapacidad de entablar relaciones afectivas satisfactorias. Cuando la guerra civil estalla en 1936, el protagonista se une a las milicias en Badajoz, donde trabaja como funcionario de Aduanas, porque siente que la lucha le proporciona finalmente una posibilidad de compensar los errores que cometió en el pasado:

> […] después de haber sacrificado tanto sin una buena razón, o incluso con razones corrompidas, [Faura] sentía que se debía a sí mismo conocer el sacrificio por defender aquello que su alma creía más limpio y más cabal, a

> pesar de todo. Había luchado, había matado y se había hecho herir por causas que ahora le avergonzaban. No podía sumar otra vergüenza. (Silva 2005: 287)

El protagonista siente que ha aprendido de sus errores y procura, en la guerra civil, actuar de acuerdo con su sentido de la justicia.

La tercera parte de la novela, que se centra en la guerra civil, se diferencia de las anteriores en el sentido de que la introspección del protagonista disminuye y el número de diálogos aumenta. La mayoría de los diálogos ocurren entre Faura y su amigo Ramírez, teniente de Carabineros y versan sobre distintos aspectos de la guerra, sobre lo militar, lo político y lo moral. A menudo, los personajes comentan el desarrollo de la guerra y comparan las características y los objetivos de los bandos enfrentados. Asimismo, la tercera parte de la novela también contiene algunas referencias extraliterarias, ya que los personajes citan a periodistas y escritores reales de la época.[8] Mediante estos dos recursos —los diálogos y las referencias extraliterarias— la novela parece incorporar otras voces en el relato, pero sin embargo la perspectiva dominante sigue siendo la de Faura por dos motivos. En primer lugar, el personaje de Ramírez no suele aportar un punto de vista complementario al del protagonista, sino que su principal función en la novela es, por un lado, hacer de oyente para que Faura pueda exponer en voz alta sus opiniones e ideas y, por otro lado, asentir a los argumentos del protagonista y apoyar su postura. En segundo lugar, los escritores citados tampoco proporcionan una perspectiva divergente, dado que los personajes utilizan sus palabras para aumentar el peso y la credibilidad de sus opiniones más controvertibles.

A pesar de creer en la causa republicana, Faura no confía en las posibilidades de su bando para vencer. De hecho, su objetivo personal no es ganar la guerra, sino entregarse a una causa digna de respeto para expiar los delitos que cometió en África. Como antiguo soldado profesional, el protagonista se queja a menudo de la falta de disciplina y preparación militar de los milicianos. Asimismo, sabe que el enemigo es superior en términos de armamento, experiencia de combate, organización y unidad. Lo que más le preocupan son sin embargo las divisiones internas del bando republicano. Mientras que los del otro lado "no tienen más que decir que sí a tres cosas […] a la patria, […] a Dios, […] y […] al cacique" (Silva 2005: 283), dentro del bando republicano hay "cien ideas sobre todo" (Silva 2005: 283), objetivos cotradictorios y desconfianza entre las distintas facciones. Cuando Faura y Ramírez discuten la situación, Faura suscribe la opinión del periodista Gaziel[9] (parafraseado por Ramírez), el que sostiene que la República corre peligro porque en España no hay republicanos, sino solo "cucos y fanáticos" (Silva 2005: 284): "Aquí todos vamos de cucos", dice el protagonista, "a buscar ventaja sobre el vecino, y si nos sale mal o el vecino se cruza, nos ponemos fanáticos y pedimos que nos quiten al vecino de en medio en nombre de algún gran ideal" (Silva 2005: 284). Esta forma de pensar reproduce el viejo mito cainita de la guerra civil y contribuye a restar importancia tanto a las diferencias ideológicas entre los dos bandos como a las causas

[8] Los personajes mencionan artículos periodísticos de Gaziel (véase la siguiente nota) y de Manuel Chavez Nogales, y el libro *La barbarie organizada* de Fermín Galán Rodríguez.

[9] *Gaziel* fue el seudónimo utilizado por Agustí Calvet Pascual (1887-1964), escritor y periodista catalán admirado por la burguesía liberal y democrática.

políticas y sociales del conflicto. No obstante, Faura reconoce que los dos lados de la guerra tienen objetivos y métodos diferentes: según él, Franco —al que tilda de "carnicero impasible" (Silva 2005: 288)— es "el más cuco y el más fanático de todos" (Silva 2005: 288) y los suyos son "más fríos y más metódicos" (Silva 2005: 283), mientras que la "única fuerza" (Silva 2005: 287) del lado republicano es "la justicia" (Silva 2005: 287).

Faura mismo se presenta como un republicano moderado, partidario de Azaña. A pesar de lamentar las divisiones en el seno de su bando, él mismo muestra una actitud abiertamente hostil y despreciativa hacia los revolucionarios, tanto anarquistas como comunistas. La novela dramatiza la tensión entre las milicias y los militares de carrera mediante una escena en que un miliciano comunista insulta a Ramírez, oficial del Cuerpo de Carabineros, insinuando que este es un traidor. La situación se resuelve gracias a la intervención de Faura, pero el incidente sirve de excusa para que el protagonista airee su opinión sobre los comunistas:

> No esperes que te agradezcan no haberte sublevado [dice Faura a Ramírez]. Casi eres más un estorbo que una ayuda para su guerra particular. Los que quedáis de uniforme a este lado sois el resto que tienen que limpiar del viejo régimen para montar el suyo, el nuevo, el que va a permitirle al proletariado ajustar todas las cuentas con la historia de una tacada. El que va a librar los oprimidos. O por lo menos a algunos. Dime tú quién oprime ahora a ese tipo. Es libre de cojones. Libre hasta para limpiarle el forro a quien le apetezca. Y ejerce. (Silva 2005: 283)

En los primeros capítulos de la tercera parte, *Carta blanca* describe la situación caótica que se produjo en la zona republicana durante los primeros meses de la guerra cuando el poder pasó de las instituciones del Estado a manos de las milicias. Asimismo, la novela hace referencia a una serie de asesinatos nocturnos de simpatizantes de la derecha y militares retirados que ocurren en Badajoz. Aunque nadie les acusa directamente y las autoridades no se atreven a detenerlos, es de conocimiento general que los culpables de los asesinatos son dos forasteros —uno de ellos, el miliciano que ataca a Ramírez en la taberna— que se mueven en la compañía de un grupo de "significados militantes comunistas locales" (Silva 2005). De este modo, los comunistas ocupan en la novela el papel de los "malos" a los que se asigna la responsabilidad de los mayores problemas y crímenes en el lado republicano.[10]

Sin embargo, la actitud negativa de Faura hacia los revolucionarios parece estar más fundada en prejuicios que en hechos concretos o una reflexión razonada. Por ejemplo, en una conversación con Ramírez, Faura pone en duda la sinceridad, la moral y los objetivos de los revolucionarios, tanto de los anarquistas como de los comunistas. En lugar de apoyarse en datos o experiencias propias, el protagonista busca legitimar su opinión apelando a las palabras del periodista republicano Manuel Chaves Nogales, un personaje histórico que aparece citado también en la bibliografía final de la novela:

[10] Al contrario que en el caso de los crímenes cometidos por los legionarios, los asesinatos cometidos por los comunistas se relatan con mucha brevedad y sin recurrir a imágenes de violencia.

> [Nogales] ponía los señoritos en su sitio, pero tampoco dejaba de llamar la atención sobre los peligros que tenían el anarquismo y el comunismo que hacían furor entre los jornaleros. Y decía algo que se me quedó grabado, […] [q]ue el gañán andaluz no aspiraba a mejorar las condiciones de vida de los gañanes, sino de dejar ser gañán él, y que muchos de los activistas lo que veían en el anarquismo o el comunismo era la vía para lograrlo. Eso, el afán de escapar la propia miseria, y aún de medrar, es lo que empuja a los revolucionarios nuestros, y no las ganas de redimir al prójimo. Y a alguno le ha salido bien, aunque le va a durar poco la juerga. Al final, si de prosperar uno se trata, verán que es más listo y saca tajada más segura el que le lame el culo al señorito. (Silva 2005: 286)

De esta manera, Faura da a entender que los revolucionarios solo buscan ventaja económica personal. Mediante esta acusación, el protagonista en realidad llega a equipararlos con los sublevados que, en su opinión, se caracterizan también por buscar su propio beneficio. Sintomáticamente, Ramírez no contradice o ni siquiera matiza la opinión de su amigo, sino que la aprueba rotundamente. De este modo, la ausencia de puntos de vista alternativos hace que la novela transmita una imagen muy negativa de los grupos revolucionarios; una imagen que, en realidad, no se diferencia mucho de la representación demonizadora de los comunistas propagada por el propio franquismo.

Aunque el protagonista pretende purgar en la guerra civil los errores que cometió en África, el pasado legionario sigue afectando a su forma de actuar y juzgar los acontecimientos. Mientras que Faura condena sin vacilar los crímenes de los comunistas, no es capaz de juzgar de modo similar los actos de los legionarios, aunque estos ahora formen parte del enemigo. En realidad, el protagonista siente empatía hacia sus antiguos compañeros, por lo que no es capaz de condenar los abusos que estos cometen:

> A otros les cabría explicar que [los legionarios] sólo eran criaturas fanáticas y enajenadas, y que recibían lo que se merecían; pero eso nunca podría ser Faura quien lo dijera. Había probado en carne propia, como ellos, hasta dónde podían escapársele a uno las consecuencias de sus actos, y aún los actos mismos. Y más allá de otras consideraciones, nunca iba a sentirse autorizado a menospreciar a quienes lo daban todo, por más errores que creyera poder imputarles. (Silva 2005: 334)

Cuando uno de los milicianos en una ocasión habla de "los delincuentes del Tercio y […] los salvajes de los moros" (Silva 2005: 313), Faura siente la necesidad de defender a sus excompañeros y pronuncia en su mente un largo discurso apologético:

> Por un momento, [a Faura] se le pasó por la mente contarles [a los milicianos] algo de ellos. Decirles que entre los legionarios había ladrones, asesinos y sinvergüenzas, pero también (y a menudo se trataba de la misma gente) pobres hombres a quienes la vida nunca les había dado cobijo, y que con el señuelo de aquel uniforme y de una hermandad gloriosa eran atraídos a la muerte como el toro con el trapo rojo hacia la vara y el estoque. Podría explicarles cómo y dónde vivían los marroquíes que se alistaban bajo de las banderas de regulares, y cómo otros hombres más astutos y menos arrojados que ellos se aprovechaban de su miseria y de su combatividad congénita, fruto de una tierra roñosa y cruel, para convertirlos en máquinas de destruir. Unos y otros no eran más que peones de una suprema demencia que lo movía todo, que arrojaba a hermanos contra hermanos y que propiciaba paradojas como

> que los defensores de la fe católica llevaran a aquellos moros para vaciar de cristianos la vieja ciudad musulmana de la que los católicos de otro tiempo habían echado a sus abuelos. En suma, aquel despropósito beneficiaba a cualquiera menos a los hombres que esperaban tras aquellas murallas o iban a ser estrellados contra ellas. (Silva 2005: 313)

Por un lado, el protagonista presenta a los legionarios y regulares como personas desfavorecidas que, por causa de la miseria moral o material, son violentos a la manera irreflexiva de animales o máquinas. Por otro lado, argumenta que los soldados mismos no se benefician de la guerra, sino que son "otros hombres más astutos" los que se aprovechan de ellos. En el discurso interior del protagonista, la guerra aparece como un sinsentido colectivo movido por una fuerza anónima —"una suprema demencia"— en que los legionarios ocupan el papel de meros "peones" o víctimas.[11] Aunque es evidente que los soldados rasos no son los últimos responsables de las atrocidades de la guerra, llama la atención que Faura nunca señala claramente a quién corresponde la responsabilidad última sobre el conflicto armado. En la tercera parte de la novela, Faura y Ramírez conversan sobre muchos aspectos de la guerra, pero ninguno de ellos menciona el (fallido) golpe de Estado militar que dio comienzo a la guerra.

La ambigüedad de la postura del protagonista se acentúa al final de la novela, que permite dos lecturas muy distintas. En principio, la muerte del protagonista lo convierte en un héroe que da su vida por la causa republicana. Faura defiende la ciudad de Badajoz hasta el último momento y, solo cuando el enemigo invade las calles del interior, intenta escapar junto con sus hombres. Sin embargo, en un momento en que la huida se dificulta, Faura decide quedarse atrás y retener al enemigo para que sus compañeros tengan la posibilidad de salvarse, aunque es consciente de que su decisión supone una muerte segura para él mismo. De modo simbólico, la muerte heroica del protagonista sirve para compensar sus delitos anteriores. Asimismo, la trayectoria accidentada de Faura cobra sentido de modo retrospectivo y puede ser concebida como un largo camino de aprendizaje y evolución moral.

Sin embargo, los pensamientos del protagonista revelan que su muerte tiene también otro sentido. En la mente de Faura, la situación es una repetición a la inversa de lo que ocurrió en Marruecos en la noche de la razia. Cuando el protagonista decide quedarse solo para retener al enemigo, lo hace pensando en Navia, el legionario al que dejó morir años atrás para salvarse a sí mismo. Al enfrentarse con el enemigo cara a cara, Faura no ve a

> a los regulares del tabor de Tetuán ni los legionarios de la Quinta Bandera que habían roto las defensas de Badajoz, aunque así lo creyeran ellos mismos. No, a quienes disparó Faura, y a quienes se ofreció, fue a los fantasmas de su pasado, a los enemigos y camaradas con los que estaba en deuda y a quienes no podía pagar de cualquier forma, sino jugando la partida como entonces, como cuando juntos habían aprendido sus inclementes reglas (Silva 2005: 338).

[11] Del mismo modo, el protagonista describe también a sí mismo como "un pobre títere" (Silva 2005: 314).

Estos pensamientos indican que, en lugar de sacrificarse por la causa republicana, el protagonista en realidad ofrece su vida a los legionarios para expiar así su deuda con los compañeros a los que abandonó a su suerte en la guerra del Rif. De este modo, la muerte del protagonista confirma, ante todo, la lealtad de Faura a sus antiguos compañeros y los valores legionarios.

La muerte de Faura cierra el relato y relaja la tensión acumulada durante los últimos capítulos centrados en el desesperado intento de defender Badajoz contra el ataque de un enemigo superior en fuerzas. Independientemente de las dos lecturas alternativas del final, el fallecimiento del protagonista se presenta como un alivio, como muestran las últimas líneas del último capítulo: "Entre el fogonazo y la sombra, Faura sólo tuvo tiempo de pensar que la cuenta quedaba ajustada. Y que podía, al final, dejarse ir" (Silva 2005: 339). De esta manera, el final de la novela desvincula definitivamente la guerra civil de su contexto social y político, y acentúa el significado subjetivo de la contienda para el protagonista, a quien la guerra significa, ante todo, una oportunidad de redimir sus culpas y de alcanzar finalmente la paz interior. Este final catártico, que tiene lugar en la fase inicial de la guerra civil supone, desde luego, que la novela no discute en absoluto las consecuencias políticas, sociales o individuales de la guerra civil.[12]

Aunque *Carta blanca* no pretende conectar explícitamente la trayectoria del protagonista con el presente del lector, en la novela hay sin embargo dos alusiones al significado que aquel pasado puede adquirir hoy en día. La primera se halla en la dedicatoria,[13] que hace referencia a la necesidad de conocer el pasado para que los errores no se repitan. La segunda alusión, situada en la tercera parte de la novela, propone la lucha de los republicanos como un ejemplo de dignidad y un modelo a seguir para la posteridad. La noche anterior al comienzo de la batalla de Badajoz, cuando ya parece evidente que los defensores de la ciudad no tienen ninguna esperanza, Faura habla con Ramírez sobre el sentido de seguir resistiendo:

> —Hablando en serio —reiteró Ramírez—. ¿De qué sirve lo que vamos a hacer? Dime que para algo. […]
>
> —De qué sirvió que Leónidas y los suyos se hicieran matar en las Termópilas. Para dejar a la memoria de la gente venidera un ejemplo de dignidad. Luchar ahora sirve para enseñarles a los que quieran ponernos sus cadenas que podrán obligarnos a soportarlas, pero no impedir que las despreciemos. Y en el futuro, los que recuerden cómo se luchó aquí por la razón y la justicia sentirán el deber de vivir con arreglo a ellas, y no acorralados por el temor y por el interés.
>
> —Muy bonito, compañero. Pero a lo peor nadie se acuerda.
>
> —Alguien se acordará. Y hará por recordarlo a los otros. (Silva 2005: 325)

Haciendo resonar en la mente del lector los versos del famoso poema cernudiano ("Recuérdalo tú y recuérdalo a otros"), el pasaje citado vuelve a insistir en la

[12] La única referencia a las consecuencias es un epílogo de media página, en el que el narrador indica que Ramírez y varios otros compañeros de Faura fueron fusilados el mismo día en que éste murió (Silva 2005: 341).

[13] "Para Pablo, para que lo sepa y lo recuerde, y nunca tenga que vivir nada semejante" (Silva 2005: 7).

importancia de recordar las experiencias del pasado para extraer de ellas una lección. No obstante, estas alusiones son casos aislados y quedan un tanto desconectados del resto del texto, que se centra en las peripecias de Faura.

En la advertencia inicial y en los agradecimientos finales de la novela, el autor resalta la base real, histórica, de la novela, lo que sirve para dar un aire de autenticidad a lo narrado. Asimismo, el autor ha expresado en varias ocasiones su deseo de divulgar la *verdadera* historia (supuestamente olvidada o tergiversada por otros) de los españoles que lucharon en la guerra del Rif. Sin embargo, como señala Echevarría (24/04/2004), "[e]l tratamiento que [*Carta blanca*] hace tanto de la guerra de Marruecos como de la Guerra Civil española apenas roza […] las consideraciones históricas y mucho menos ideológicas". En realidad, añade el crítico,

> […] la historia del taciturno y sufriente Faura es una historia de amor y pundonor, y es el espíritu de la legión [y], a la postre, la ética del caballero penitente y del soldado, las que proveen de sustancia y diapasón a un relato que, por debajo de sus ropajes documentales, vibra con los acordes tan familiares de las hazañas bélicas en las que se perfila, a contraluz del poniente, el hombre de hierro y lágrimas, el héroe misterioso y solitario. (Echevarría 24/04/2004)

2.7 La memoria reprimida

Como he procurado demostrar más arriba, *Carta blanca* representa el pasado principalmente desde el punto de vista de Faura y enfoca, ante todo, las vivencias del protagonista. La novela busca claramente producir una vinculación emocional entre lector y el protagonista, y utiliza recursos como la focalización interna y el monólogo interno para meter al lector en la piel de Faura. En principio, la novela plantea, a través de la historia del protagonista, la cuestión de cómo la brutalidad de la guerra afecta al psique de los soldados que viven y también cometen atrocidades. Sin embargo, una lectura atenta sugiere que la novela apenas discute una secuela psicológica de la guerra que perjudica gravemente la calidad de vida del protagonista, esto es, sus dificultades para recordar y comunicar a los demás lo que vivió en la guerra de África. Aunque el narrador alude a estos problemas, que contribuyen al aislamiento emocional y malestar del protagonista, la propia forma del relato no las refleja.

Por una parte, el narrador señala que Faura sufre de "memoria reprimida" (Silva 2005: 169) y solo recuerda "borrosamente" (Silva 2005: 285) algunos pasajes de su vida. Sin embargo, el narrador relata la vida, los recuerdos y los pensamientos íntimos del protagonista siempre de modo claro y fluido, sin que se perciban ningún tipo de fisuras, incoherencias, dudas o lagunas. Por otra parte, el monólogo interior del propio protagonista, situado en la segunda parte de la novela, tampoco refleja problemas de la memoria propiamente dichos, aunque sí destaca la incapacidad o la reticencia de Faura para compartir sus recuerdos dolorosos. Dicho monólogo se produce durante el reencuentro de Faura con su antigua amante Blanca; ella nota que Faura ha cambiado y le pregunta por sus experiencias en la guerra del Rif, pero el protagonista le contesta con un lacónico "[n]o me pasó nada" (Silva 2005: 257). No obstante, Faura relata en su mente (el monólogo ocupa un capítulo entero) todo lo que querría decirle a Blanca "si

pudiera contar[l]e lo que no puedo" (Silva 2005: 255). No resulta del todo claro si Faura es incapaz de articular verbalmente su experiencia de la guerra, al contrario de lo que sugiere la forma elaborada de su monólogo, o si simplemente elige callar por miedo al rechazo de Blanca.

En otras palabras, la novela representa de manera realista los acontecimientos de la guerra, pero prescinde de la *mímesis de la memoria*.[14] En lugar de llamar la atención sobre los problemas del protagonista para recordar y verbalizar sus vivencias, la forma del relato más bien contribuye a ocultarlos y, de esta forma, les resta importancia. La habitual verbosidad del narrador y la fluidez de su discurso, por una parte, y la elocuencia y coherencia del monólogo interior del propio protagonista, por otra parte, permiten al lector pasar por alto el hecho de que Faura posiblemente sufra de un trastorno de la memoria por causa de los hechos que vivió en África. La ausencia de la mímesis de la memoria sin duda facilita la lectura de la obra, al mismo tiempo desvía la atención del lector del efecto traumático de la violencia. Y en mi opinión, si la novela no consigue transmitir las consecuencias devastadoras de la guerra para la psique del protagonista, o las soslaya a propósito, la detallada descripción de las atrocidades de guerra pierde su gravedad y la violencia se convierte en mero espectáculo para el entretenimiento del lector.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[14] El término *mímesis de la memoria* se refiere al "ensamble of narrative forms and aesthetic techniques through which literary texts stage and reflect the workings of memory" (Neumann 2008: 334).

3 *DIENTES DE LECHE* DE IGNACIO MARTÍNEZ DE PISÓN

3.1 Una crónica familiar en tiempos de guerra y dictadura

Dientes de leche (2008) de Ignacio Martínez de Pisón es una crónica familiar que cubre cincuenta años de vida española a través de la historia de la familia Cameroni-Asín. El relato comienza en la guerra civil cuando el italiano Raffaele Cameroni llega a España para luchar junto a las tropas de Franco como voluntario mussoliniano. Raffaele se enamora de una enfermera española de familia republicana, Isabel Asín, y abandona a su familia italiana para quedarse en España. Raffaele e Isabel se casan y tienen tres hijos y, más adelante, un nieto. La novela sigue el curso de la vida de los Cameroni durante los años de la dictadura y la Transición hasta mediados de los años ochenta. Aunque el relato se centra sobre todo en las vicisitudes de la vida familiar y los acontecimientos históricos quedan en un segundo plano, *Dientes de leche* sin embargo indaga en las maneras en que lo político —la herencia de la guerra civil y el autoritarismo— penetra en la cotidianidad y afecta a la esfera de lo privado.

Pese a la temática de la obra, la narración mantiene siempre un tono distendido, no exento de ironía, lo que hace de la obra una lectura ligera y agradable. Aunque *Dientes de leche* aborda algunos temas que han recibido poca atención en las novelas actuales sobre el pasado reciente —por ejemplo, la participación italiana en la guerra civil— la novela resulta sin embargo poco novedosa desde el punto de vista formal. Como indica Santos Alonso (2008), el autor sigue "al pie de la letra las formas del realismo tradicional" y, además, evita "cualquier complejidad" que podría obligar "al lector a implicarse en la interpretación del texto". Aunque la falta de innovación formal pueda disminuir el valor literario de la obra, la estructura tradicional y sencilla facilita la lectura.[1] Por un lado, la accesibilidad de la forma (unida a una temática tan popular como el de la guerra civil) puede ser una estrategia consciente para potenciar las ventas de la obra, pero por otro lado también es un factor que aumenta las posibilidades de que el libro influya de modo efectivo en la imagen colectiva sobre el pasado.

3.2 La organización del relato

Dientes de leche se divide en cuatro secciones: un prólogo, dos partes y un epílogo. En el prólogo, situado en un presente sin fecha, Juan, el nieto ya adulto de Raffaele, contempla fotos de su infancia (sacados en los años setenta y principios de los años ochenta) y evoca los cambios en su relación con el abuelo fascista.

La primera parte del libro da un salto hacia atrás y narra los acontecimientos familiares desde 1937 hasta 1964 respetando, a grandes rasgos, el orden cronológico de los hechos. Los cinco capítulos que comprende esta parte se centran en la relación entre Raffaele e Isabel, que va empeorando con el paso de los años, y abarcan también la infancia y la adolescencia de sus tres hijos, Rafael, Alberto y Paquito. Esta parte acaba

[1] Santos Alonso considera que la novela forma parte de "una tendencia, asentada ya hace tiempo en la narrativa española, cuyo objetivo no es otro que el de engrosar el número de lectores que sólo buscan en la literatura el entretenimiento y la comodidad lectora mediante una fórmula tan simple como contar una historia atractiva y actual con una escritura correcta y una estructura transparente" (Alonso 2008).

en 1964, año en que muere Isabel y en que Rafael descubre la existencia de la familia italiana de su padre. Los cuatro capítulos de la segunda parte, que cubre los años de 1966 a 1983, se centran a su vez en la vida de la generación de los hijos y enfocan especialmente la relación conflictiva entre los dos hijos mayores y su padre.

El epílogo se sitúa en el año 1987 y muestra, otra vez desde el punto de vista de Juan, como la vida familiar de los Cameroni ha recobrado un equilibrio tras la resolución de los conflictos relatados en la segunda parte del libro.

Por último, el libro contiene también una breve nota del autor, en la que este menciona algunas fuentes escritas y orales que utilizó para escribir la novela.[2]

3.3 El narrador, la focalización y los personajes

Dientes de leche tiene un narrador externo que, como indica Santos Alonso (Alonso 2008), domina todo el universo narrativo a la manera de un narrador típico del realismo tradicional. Este narrador brinda al lector un amplio acceso a la intimidad de los protagonistas por medio de la focalización interna y el uso del discurso indirecto libre. Casi todos los miembros de la familia Cameroni, que representan en total a cuatro generaciones, ejercen de focalizadores en la obra. Modesto, el padre de Isabel, focaliza ocasionalmente en los dos primeros capítulos de la novela, pero los principales focalizadores de la primera parte son Raffaele e Isabel. Sus hijos Rafael y Alberto, nacidos en los años cuarenta, protagonizan a su vez la segunda parte de la novela, en la que también focaliza Elisa, la mujer del último. El tercer hijo de Raffaele e Isabel, Paquito, nace deficiente y no ejerce de focalizador, aunque es una figura central en la novela.[3] Juan, el hijo de Alberto y Elisa, nacido en 1968, representa en la novela a la generación de los nietos de la guerra y su punto de vista domina en el prólogo y en el epílogo enmarcando así el resto del relato. Aparte de focalizar, cada uno de los miembros de la familia es también objeto de focalización de los demás familiares, por lo que el lector llega a saber no solo lo que los protagonistas piensan y sienten, sino también cómo los demás perciben e interpretan su comportamiento. Este procedimiento permite al lector formar una imagen polifacética de los protagonistas y captar la dinámica familiar de los Cameroni-Asín en sus matices.

En cambio, la familia italiana de Raffaele tiene poca presencia en la novela, aunque resulta importante para el desarrollo de la trama. Una vez en España, Raffaele borra a su mujer e hija italianas de su memoria casi por completo, y Rafael, que descubre su existencia en 1964, tampoco revela el secreto al resto de la familia en mucho tiempo. En la segunda parte del libro, Giulia y Margherita adquieren sin embargo un rol sorprendente, dado que Rafael las utiliza como medio de venganza particular contra su padre, haciendo que las italianas aparezcan en España en medio del homenaje anual a los

[2] El autor menciona al historiador Dimas Vaquero Peláez, que le informó sobre el Sacrario Militare Italiano; el libro autobiográfico de Fernando Pérez de Sevilla sobre los italianos en España; el libro de Xavier Moreno Juliá sobre la División Azul; y a Féliz Romeo, que le permitió utilizar un recuerdo de familia (Martínez de Pisón 2008: 381).

[3] En una entrevista, el autor comenta la ausencia del punto de vista de siguiente modo: "[…] en *Dientes de leche* se oculta una versión, casi diría una parodia de *El Rey Lear*. Raffaele acaba siendo abandonado por sus dos hijos mayores, y el único que al final saldrá a su defensa será Paquito, el hijo retrasado. Paquito es la Cordelia de Raffaele" (Romeo 2008).

italianos caídos en la guerra civil. Las mujeres vuelven rápidamente a Italia sin que se sepa nada más de ellas, pero su visita desata un cataclismo familiar: los hijos de Raffaele se enemistan con su padre y, como consecuencia, este experimenta un cambio radical y empieza a arrepentirse de los errores que ha cometido. Con el ánimo de reparar sus faltas, Raffaele decide volver a Italia y hacerse cargo de su primera familia. Aparte de parecer bastante inverosímil, esta conversión repentina al final de la novela suscita preguntas acerca de la respuesta de Giulia y Margherita: ¿Cómo acogen al marido y padre que los abandonó hace más de cuarenta y cinco años? ¿Qué piensan cuando este de repente decide volver para calmar la voz de su consciencia? Sin embargo, estas preguntas quedan sin respuesta debido a la ausencia de focalización interna en el caso de las italianas. Su mundo interior queda fuera del alcance del lector y, por tanto, la función de Giulia y Margherita en la novela resulta puramente instrumental.

El narrador muestra siempre una actitud afectuosa, aunque en ocasiones irónica, hacia los protagonistas. Se interesa sobre todo por lo emocional e indaga en las relaciones personales y los sentimientos de los protagonistas[4] con tal exhaustividad que, en ocasiones, sus explicaciones resultan redundantes y privan al lector del placer de atar cabos por sí mismo.[5] No obstante, el narrador no se explaya de la misma manera al referirse a las cuestiones políticas o históricas, sino que parece confiar más en el criterio y los conocimientos históricos del lector que en su habilidad para interpretar el comportamiento de los personajes. A la hora de retratar la postura política e ideológica de los protagonistas, el narrador no juzga a nadie ni hace hincapié en su propia postura, sino que se burla afecuosamente tanto de las convicciones fascistas de Raffaele como de las ideas vagamente antifranquistas de Rafael.[6]

Aunque el narrador toma distancia de las opiniones políticas y las creencias ideológicas de los personajes, la elección de los personajes focalizadores sin embargo afecta a la visión que la novela proporciona del pasado. En principio, *Dientes de leche* tiene múltiples focalizadores, que además representan a varias generaciones, orientaciones políticas y formas de ser y pensar; esta diversidad permite que la novela indague en diferentes formas de recordar, interpretar y valorar los hechos del pasado y del presente, como argumentaré en el siguiente apartado. No obstante, todos los focalizadores tienen un factor en común que irremediablemente influye en su punto de

[4] "[E]scribo una literatura en la que trabajo con los sentimientos, cosa que hoy está muy desprestigiada", declara Martínez de Pisón en una entrevista y opina que "los novelistas actuales tienden a intelectualizar demasiado" (Martí Gómez 2008). El autor aclara que sus novelas son "choques de sentimientos […] En definitiva, lo que busco es que las situaciones expongan a los personajes a choques de sentimientos" (Martí Gómez 08/06/2008).

[5] Con las redundancias me refiero a pasajes como el que, en el tercer capítulo de la primera parte, trata de la fijación de Isabel por los dientes de leche de sus hijos. El pasaje en cuestión ocupa unas diez páginas a lo largo de los cuales se repite una misma idea una y otra vez variando solo lígeramente la forma de expresarla.

[6] El autor dice al respecto: "[…] todos [los personajes] tienen el mismo derecho a la piedad. Como novelista, me siento obligado a buscar explicación a todo tipo de comportamientos, incluidos los más abominables. A estos últimos no les busco justificación, pero creo que tampoco les puedo negar el derecho a que alguien trate de explicarlos, a que alguien intente averiguar por qué han acabado haciendo esas cosas abominables. Entender, por ejemplo, a un fascista como el de *Dientes de leche* o a un chivato como el de *El día de mañana* no implica comprenderlo ni mucho menos exculparlo" (Valc 2013: 159-160)

vista: a pesar de los orígenes de Isabel y las opiniones políticas de Rafael, los Cameroni como familia pertenecen a los vencedores de la guerra, dado que se benefician de la dictadura tanto económica como socialmente gracias a la posición de Raffaele. Por consiguiente, el hecho de limitar la focalización únicamente a los miembros de esta familia significa que la experiencia de los vencidos y los represaliados por la dictadura queda excluidos del relato, salvo un breve episodio sobre la detención de Modesto en el primer capítulo.

3.4 El pasado como una carga emocional intergeneracional

Aunque *Dientes de leche* indaga en la herencia de la guerra civil, los acontecimientos históricos no ocupan un lugar eminente en la narración. En general, los cambios históricos y políticos simplemente sirven de trasfondo para la trama familiar y son discutidos solo en la medida en la que afectan a la vida privada de los protagonistas. Además, los acontecimientos suelen relatarse desde el punto de vista subjetivo de los personajes que, en lugar de proporcionar datos concretos o reflexionar sobre las causas y las consecuencias, más bien repiten lugares comunes e ideas preconcebidas. Por ejemplo, la novela retrata la guerra civil casi exclusivamente desde el punto de vista de Raffaele, esto es, de un voluntario extranjero políticamente poco consciente, pero deslumbrado por la retórica fascista. Debido a este punto de vista, el contexto político de la guerra queda excluido del relato y, en ocasiones, la contienda llega a parecer un sinsentido. Además, la perspectiva de Raffaele contribuye a reforzar un viejo tópico de la guerra, el cainismo, dado que el italiano repite en varias ocasiones la extrema crueldad de los españoles que, en su opinión, se matan "con un ensañamiento del que sólo ellos parec[e]n capaces" (Martínez de Pisón 2008: 44).[7] Por consiguiente, el tono didáctico o divulgador, que caracteriza a muchas otras novelas actuales sobre el pasado reciente español, está ausente en *Dientes de leche* y parece evidente que el objetivo de las referencias al contexto histórico no es tanto informar al lector como ambientar la acción y dar consistencia a los personajes, como señala el propio autor en una entrevista (Romeo 2008).[8] En lugar de indagar en los hechos políticos e históricos, *Dientes de leche* enfoca más bien las consecuencias emocionales de la guerra civil y el franquismo, que repercuten en las siguientes generaciones.

El personaje central de la novela es Raffaele Cameroni, dado que los demás personajes se definen principalmente en función de su relación con él. Raffaele llega a

[7] El cainismo, la supuesta incapacidad de los españoles de convivir pacíficamente y de respetar al adversario ideológico, es un mito persistente que Franco utilizó para dar legitimidad a la dictadura. Como indican Paloma Aguilar Fernández (2008: 319-320) y Javier Rodrigo (2006: 19), entre otros, en la Transición este mito acentuó el miedo a una nueva guerra civil, lo que a su vez contribuyó al carácter consensual de la Transición. Más adelante en la novela, el personaje de tía Milagros expresa otro tópico sobre la guerra —"¡[Q]ué malas son las guerras!, ¡en los dos lados se hicieron barbaridades!" (Martínez de Pisón 2008: 300)—, prevaleciente a partir de los años sesenta, que equipara las atrocidades cometidas por el bando sublevado con las que se cometieron en el lado republicano.

[8] Aunque, en general, la ambientación está lograda, la novela contiene una escena que llama la atención por su inverosimilitud. En el primer capítulo de la segunda parte, hay un pasaje situado en el año 1966 en el que el joven Alberto se acerca a Elisa, a la que en ese momento apenas conoce, y le pide un favor: después de explicarle a la chica, que tiene diecisiete años, que su hermano deficiente se masturba todas las noches, Alberto le suplica a ella que lo acompañe para llevar a Paquito a un burdel.

España en 1937 como voluntario para luchar contra la República. En principio, su motivo no es ideológico, pero una vez en España, abraza el fascismo y mantiene sus convicciones hasta después de la muerte de Franco. Sin embargo, la novela no plantea el fascismo principalmente como un sistema de ideas, sino más bien como una forma de vida. El autor mismo indica que, en Dientes de leche, se propuso

> […] hablar de lo difícil que es convivir con el autoritarismo. Cuando alguien abraza una ideología autoritaria como el fascismo, es imposible que esto quede en el plano de las ideas y no llegue a los pequeños detalles de la vida cotidiana. La gente se comporta del mismo modo en las cosas grandes que en las pequeñas, y un fascista es fascista cuando defiende su bandera en el campo de batalla pero también cuando se acuesta con su mujer, educa a sus hijos o da instrucciones a un taxista… (Romeo 2008)

De acuerdo con la idea del autor, el comportamiento de Raffaele se hace cada vez más autoritario y causa conflictos tanto en su matrimonio como en su relación con los hijos. De este modo, la novela proyecta fenómenos de carácter público y político sobre la esfera privada y, hasta cierto punto, representa el sistema dictatorial a través de la vida familiar de los Cameroni.[9]

A diferencia de su marido, Isabel es hija de una familia de izquierdas: su hermano Modesto, fue fusilado por los falangistas por pertenecer a la CNT y su padre, un partidario de Azaña también llamado Modesto, es detenido durante la guerra civil, pero Raffaele —en aquel entonces, un pretendiente algo irritante de Isabel— utiliza sus conexiones para liberarlo. El matrimionio con el italiano libra a la propia Isabel de las represalias y supone para ella un ascenso social y económico, pero sin embargo el pasado seguirá atormentándola durante décadas en forma de una terrible sensación de "ser la víctima y al mismo tiempo […] culpable. Culpable de no ser lo suficiente fascista, culpable de tener familiares que no eran lo suficientemente fascistas…" (Martínez de Pisón 2008: 68), que su marido explota hábilmente. Sin embargo, en el curso de los años, Isabel deja de ser una joven insegura que se apoya en su marido para convertirse en una mujer madura y valiente, que ya no se deja manipular. Por tanto, cuando Raffaele, en 1962, intenta intimidar a su mujer una vez más recurriendo a la historia familiar de esta, Isabel se siente más frustrada que asustada --"¿Hasta cuándo tendría que seguir avergonzándose de pertenecer a los vencidos? ¿Y cuántos años más tendrían que pasar para que prescribiera su delito, un delito que ni siquiera había cometido?" (Martínez de Pisón 2008: 163), se pregunta— y decide abandonar a su marido, algo insólito y muy mal visto en la España de Franco.

Isabel se separa de su marido y consigue así reconquistar su independencia, pero la figura autoritaria de Raffaele marca de modo más profundo y permanente a los hijos mayores de la pareja, de los que cada uno sin embargo adopta una actitud muy diferente

[9] En una entrevista, el autor explica cómo en la España franquista el autoritarismo no se limitó al sistema político, sino que llegó a afectar a muchas esferas de la vida: "El autoritarismo […] condiciona gravemente las relaciones humanas. […] Aquí, durante cuarenta años, el autoritarismo lo ejercía el régimen franquista, pero no sólo él: cualquiera que tuviera algún subordinado a su cargo tendía a reproducir los mismos esquemas de comportamiento que las autoridades. Las dictaduras están llenas de dictadores de diferentes tamaños" (López 3/2008).

tanto hacia su padre como hacia la historia familiar de su madre. De adolescente, Rafael, el primogénito, alardea de sus orígenes italianos y coquetea con el fascismo. No obstante, su actitud cambia por completo cuando, durante un viaje a Italia, se encuentra con Giulia y Margherita, la esposa e hija abandonadas por su padre, que creen que Raffaele murió en la guerra. A partir de ese momento, Rafael corta toda relación con su padre, renuncia a las ideas fascistas y se interesa por la familia de su madre. Isabel le habla de los dos Modestos perseguidos por sus ideas políticas y de un falangista llamado el Rubio, que fue el responsable de la detención de los dos parientes de Isabel y del asesinato del menor. Después de la muerte de Isabel en 1964, Rafael desaparece de la vida familiar y se involucra en la militancia antifranquista. Sin embargo, mantiene el contacto con la familia italiana de su padre, con la que siente "haber contraido una deuda personal" (Martínez de Pisón 2008: 280). Al igual que su madre, arrastra una sensación de culpa por hechos ajenos a él.

Entre los años 1966 y 1975, Rafael participa en las actividades de varios grupos antifranquistas, lo que otorga al narrador una oportunidad de señalar algunas características de la oposición organizada. Las actividades suponen sin embargo una decepción para Rafael, y la novela acentúa la ineficacia y las debilidades de la oposición organizada. Por un lado, el narrador enfatiza factores relativos a la organización como la falta de conexión entre los diferentes núcleos y las divergencias ideológicas dentro de los grupos. Por otro lado, señala la "ingenuidad" (Martínez de Pisón 2008: 268) de los miembros de la oposición, que se hace patente en la visión utópica del propio Rafael, que

> [s]oñaba con una España en que la injusticia, la opresión y la desigualdad hubieran quedado abolidas para siempre, y en sus ensoñaciones atisbaba un futuro verdaderamente feliz en el que no existirían conflictos sociales ni problemas económicos (y acaso tampoco enfermedades). (Martínez de Pisón 2008: 268)

Rafael, como todos los miembros de la militancia antifranquista, siente aversión hacia el régimen franquista, pero no adopta ninguna ideología concreta. Le atrae el ambiente de conspiración, pero se aburre en las reuniones marxistas. Se fija en la retórica grandilocuente de sus compañeros —que hablan de lucha armada y guerrilla urbana e incluso borrachos utilizan expresiones como "explotación, lucha de clases, proceso de desintegración" (Martínez de Pisón 2008: 274)—, pero después de haber participado en algunas acciones, Rafael llega a la conclusión de que el activismo de los grupos es, en realidad, "poco ambicioso" y "chapucero" (Martínez de Pisón 2008: 275).[10]

Al final, el personaje abandona la lucha antifranquista porque no encuentra apoyo a sus ideas entre sus compañeros, que en ese momento son libertarios. Rafael propone a su grupo reivindicar, o más bien vengar, a los cenetistas fusilados en la guerra o la posguerra, pero los demás —representando la postura prevaleciente de la oposición por

[10] Rafael no se deja seducir por las palabras grandes de sus compañeros al contrario que su padre Raffaele, que en su día se afilió a la causa fascista precisamente porque le atraía "el mundo de las grandes palabras: heroísmo, futuro, civilización" (Martínez de Pisón 2008: 37).

esas fechas— consideran que su lucha debe estar orientada hacia el futuro, no hacia el pasado. Frustrado por la actitud de sus compañeros, Rafael decide actuar solo y planifica dos operaciones de venganza: una contra su padre y otra contra el Rubio. La primera consiste en traer a España a Giulia y a Margherita para poner en evidencia a Raffaele ante sus amigos y su familia, mientras que en el caso de el Rubio, su objetivo es hacerlo sentir indefenso y conocer "la experiencia de convivir con el miedo" (Martínez de Pisón 2008: 285) que este, años atrás, había hecho sufrir al abuelo Modesto. Sin embargo, Rafael no recurre a la violencia física, sino que procura intimidar a su víctima entrando en sus múltiples viviendas y negocios dejando alguna marca de su visita, pero sin revelar su identidad o sus motivos.

En realidad, la decisión del personaje de abandonar el movimiento antifranquista y actuar por su cuenta hace que la lucha de Rafael se traslade del terreno público al ámbito de lo privado, lo que pone de manifiesto que, en el fondo, sus motivaciones para participar en la lucha antifranquista han sido siempre personales, como sugiere también el narrador:

> Para unos, derribar el régimen consituía un asunto de normalización histórica; para otros, un primer paso hacia posteriores conquistas del proletariado. Para Rafael, en cambio, se trataba de casi una cuestión personal, como si sólo derrocando al general Franco pudiera ajustar cuentas con su propio pasado y con su padre. (Martínez de Pisón 2008: 268)

Mientras que sus compañeros luchan para dar lugar a un cambio político que beneficiaría a la sociedad entera, o por lo menos a amplios sectores de la misma, Rafael se agarra a la memoria de los males sufridos por sus familiares y responde a la violencia antigua con una nueva violencia, por muy simbólica que esta sea.

Mientras que el hijo mayor se rebela contra Raffaele y los valores que este representa, el mediano adopta una postura sumisa y mantiene una relación estrecha, pero cargada de tensiones, con su padre autoritario. Al casarse con Elisa, Alberto cree haberse librado de la autoridad de su padre, pero en realidad Raffaele sigue ejerciendo una gran influencia sobre él y su familia. Por ejemplo, Raffaele lleva a Juan al homenaje fascista a los italianos caídos en la guerra civil todos los años, pero Alberto no se atreve a impedirlo, aunque protesta de modo vehemente ante su mujer: "¡[e]sa guerra es suya!", grita, "¡No la de los demás, y mucho menos de mi hijo!" (Martínez de Pisón 2008: 30). Como indica Elisa, en realidad Alberto le tiene miedo a Raffaele. Incapaz de romper el vínculo poderoso que lo une a su padre, el hijo acaba trabajando en la empresa familiar bajo las órdenes de Raffaele y, en lugar de asumir la responsabilidad sobre su propia vida, se considera "rehén de su padre" (Martínez de Pisón 2008: 254) y lo acusa de "haberle impuesto un destino" (Martínez de Pisón 2008: 254). Solo cuando se entrera de la existencia de la familia italiana de Raffaele, a los 37 años, Alberto es finalmente capaz de enfrentarse a su padre y librarse de su influencia.

Juan, el hijo de Alberto y Elisa, mantiene una relación cordial con su abuelo en la infancia. Desde que el nieto tiene cuatro años, él y su abuelo asisten siempre juntos, ambos vestidos de uniforme fascista, al acto de homenaje a los italianos caídos. La ceremonia organizada en el Sacrario Militare Italiano constituye una ocasión especial

para ambos. Cada año, Raffaele le cuenta a Juan la historia de sus hazañas de guerra, que el niño aprende de memoria, palabra por palabra. Durante varios años, el nieto se siente orgulloso de su abuelo y fascinado por la solemnidad del acto, pero en la adolescencia su actitud cambia. Por un lado, no quiere parecerse a los jóvenes falangistas españoles, que también participan en el homenaje y entre los que se encuentra Moisés, un chico "bravucón" (Martínez de Pisón 2008: 29) al que detesta. Por otro lado, su percepción del acto cambia radicalmente. Como indica el narrador, "[l]a misma ceremonia que de niño le había deslumbrado ahora le parecía siniestra, con esos falangistas exaltados y esas banderas ofensivas y esos himnos perturbadores" (Martínez de Pisón 2008: 28). Por consiguiente, a los catorce años, Juan se atreve finalmente a decir a Raffaele que no volverá a asistir al homenaje.

De esta manera, Juan se enfrenta de modo directo a Raffaele y desafía su poder y, a partir de ese momento, la figura autoritaria del abuelo deja de ejercer influencia sobre su vida. Sin embargo, la determinación de Juan no causa una ruptura permanente en su relación con el abuelo. Cuando Alberto, Elisa y Juan se enteran de la existencia de la familia abandonada de Raffaele, a diferencia de su padre, Juan no siente rencor hacia su abuelo, sino que se convierte, junto con Paquito, en el nexo de unión entre Raffaele y Alberto, que dejan de relacionarse directamente. En otras palabras, a pesar de rechazar la convicción ideológica de su abuelo, Juan es, sin embargo, capaz de mantener una relación cordial con él. De este modo, la novela perfila la generación de los nietos de la guerra como la primera generación libre de los lastres de la historia reciente, capaz de distanciarse crítica y emocionalmente de los males del pasado.[11]

Aunque las causas y las consecuencias del conflicto generacional entre los Cameroni se deducen fácilmente del texto, el narrador sin embargo ofrece al lector explícitamente las claves para interpretarlo mediante los pensamientos de Elisa:

> Elisa pensaba que buena parte de la culpa de todo la tenía la militancia fascista de su suegro. Porque no había ideología o credo político que no se aplicara a las cosas pequeñas de la vida, y el fascismo lo envenenaba todo lo que tocaba. Rafael y Alberto estaban muy lejos de comulgar con las ideas políticas de su padre y, a pesar de todo, éstas habían manchado sus vidas y contribuido a hacer de ellos lo que ahora eran: unos adultos que se enfrentaban a su anciano padre con la rabia de los adolescentes. Ah, pero Elisa confiaba en que el veneno del fascicmo no alcanzara a la siguiente generación… (Martínez de Pisón 2008: 342)

Los pensamientos de Elisa parecen también constituir la tesis del autor, dado que la opinión del personaje coincide, punto por punto, con las ideas que el propio Martínez de Pisón ha expresado en una entrevista. En primer lugar, el personaje/el autor mantiene que la ideología (fascista) afecta al comportamiento del seguidor no solo en la política sino también en la vida diaria; en segundo lugar, Elisa/Martínez de Pisón afirma que el fascismo es la causa principal de la ruptura generacional tanto en la novela como lo fue

[11] Esta interpretación coincide con la opinión del autor, que dice en una entrevista que la generación de los nietos, en la que él mismo se incluye, ya puede "aspirar a la objetividad sin implicación emocional" a la hora de representar la guerra civil porque existe un acuerdo tácito sobre el hecho de que "un bando era legítimo y el otro era golpista" (Amela 29/02/2008).

en muchas familias españolas durante el franquismo; y en tercer lugar, ambos opinan que "el veneno del fascismo" ya no afecta a la tercera generación, representada por Juan en la novela y por el propio autor en la vida real (Romeo 2008).[12]

3.5 Las dinámicas de la memoria autobiográfica y colectiva

Aparte de indagar en las consecuencias emocionales de la guerra y dictadura para las generaciones subsiguientes, *Dientes de leche* también examina, por medio de las observaciones del narrador, varios aspectos de la memoria personal y colectiva. En primer lugar, la novela pone de manifiesto la naturaleza narrativa y selectiva de la memoria autobiográfica llamando la atención sobre las maneras en que los personajes elaboran y manipulan sus recuerdos para que el pasado recordado tenga coherencia y concuerde con las necesidades del presente. En segundo lugar, la obra señala cómo algunos objetos, especialmente las fotografías, funcionan como soportes de memoria. Y en tercer lugar, *Dientes de leche* presta atención a las dinámicas de la memoria colectiva señalando especialmente el papel que los monumentos y los rituales juegan en su construcción.

El narrador de *Dientes de leche* no presenta la memoria de los personajes como un espejo fiel de lo ocurrido, sino que llama la atención del lector sobre el carácter narrativo, selectivo y cambiante de la memoria autobiográfica. Los protagonistas de la novela, sobre todo Raffaele y Alberto, construyen y modifican, más o menos conscientemente, sus recuerdos del pasado de acuerdo con sus intereses o las necesidades del presente. El mejor ejemplo de la manipulación consciente de la memoria autobiográfica es sin embargo Raffaele, que reinventa varios pasajes de su vida para favorecer su propio interés. La primera alteración tiene lugar durante la guerra civil cuando el italiano empieza a transformar su experiencia de combate en un relato heroico, con el que años después fascinará la imaginación de su nieto Juan. En realidad, Cameroni es herido ya el tercer día en que participa en los combates, pero a pesar de no recordar prácticamente nada de lo sucedido, elabora un relato de hazaña, que seguirá perfeccionando en el curso de los años:

> Los detalles con los que […] después aderezaría el episodio podían haber formado parte de la realidad pero en todo caso no de sus recuerdos […] los pormenores, todos ficticios pero no improbables, iban agregándose unos a otros con naturalidad, y Raffaele no tenía la sensación de estar mintiendo cuando contaba su historia a las madrinas de guerra […] (Martínez de Pisón 2008: 49)

En el hospital, Cameroni conoce a Isabel, su futura esposa, a la que engaña con sus fabulaciones. Al principio, a Isabel le incomodan las atenciones de Raffaele, pero todo cambia cuando los falangistas detienen a su padre, considerado desafecto al nuevo régimen, y no le queda otra opción que recurrir a la ayuda del italiano. Para liberar a

[12] En una entrevista con Ángeles López (3/2008), el autor compara la relación entre Juan y Raffaele con la que tuvo él mismo con su abuelo: "abuelos como el de mi novela, aunque no fueran italianos sino españoles, los hemos tenido muchos de mi generación. Por ejemplo, mi abuelo materno, al que estuve muy unido en mi infancia, era carlista."

Modesto, Raffaele solo necesita hacer una llamada teléfónica, pero en su imaginación, que sigue los patrones narrativos propios de la épica, lo ocurrido se presenta como una proeza en la que él mismo ocupa el papel del "héroe" que, "como en las narraciones tradicionales", tiene que cumplir una "misión […] encomendada por la mujer a la que amaba" (Martínez de Pisón 2008: 69). Desde luego, Raffaele nunca revela a Isabel lo fácil que le resultó liberar a Modesto. Después de la guerra, Cameroni se instala en España y se casa con Isabel ocultándole el hecho de que ya tiene una familia en Italia. Sin embargo, esta mentira empieza a pesarle después del nacimiento de Paquito, el tercer hijo del matrimonio, ya que Raffaele se da cuenta mucho antes de que su esposa de que el hijo es deficiente al igual que Margherita, la hija a la que abandonó en Italia. La presencia de Paquito reaviva su culpabilidad y angustia, y Raffaele empieza a sentir rechazo hacia su hijo, lo que causa tensiones en el matrimonio. Incapaz de confesar la causa de su angustia, el comportamiento de Raffaele se hace cada vez más agresivo, por lo que su relación con Isabel y los hijos empieza a deteriorarse.

Mientras que las mentiras y los secretos de Raffaele pasan factura en el entorno familiar, en la vida pública se convierte en un próspero hombre de negocios. Después de la guerra, se apodera del negocio del padre de Isabel —una fábrica de pastas llamada La Confianza— y, gracias a la corrupción endémica y sus buenas relaciones con la gente del régimen, la empresa crece y prospera aportando a los Cameroni un ascenso social y económico.13 Fiel a su propensión a manipular los hechos e idealizarse a sí mismo, poco a poco Raffaele convierte su trayectoria empresarial en un "relato casi épico" (Martínez de Pisón 2008: 235), que le gusta recitar ante sus empleados "sin dejar en ningún momento de ponderar las cualidades que aprecia […] en sí mismo: su afán de superación, su olfato para los negocios, su capacidad de adaptación a los nuevos tiempos" (Martínez de Pisón 2008: 235). Del mismo modo que el relato de las supuestas hazañas de guerra, también esta narración exagera sus logros y sus características personales positivas, mientras que oculta los aspectos prosaicos y vergonzosos del pasado, sobre todo el hecho de que el éxito empresarial de La Confianza —como de tantos otros negocios en la España de Franco— no habría sido posible sin la corrupción y la protección del régimen.

Alberto, el hijo mediano de Raffaele, no comparte el carácter autoritario y egocéntrico de su padre, pero muestra una tendencia parecida a reinventar pasajes de su vida, si bien lo hace de forma menos consciente e interesada que su progenitor. Cuando Alberto se entera de que su padre había tenido otra familia en Italia, siente que "el relato de su vida familiar" (Martínez de Pisón 2008: 333) pierde toda su coherencia por basarse en "una inmensa mentira" (Martínez de Pisón 2008: 333). Furioso y desubicado, Alberto busca refugio en el pasado y vuelve en su memoria al periodo más feliz de su vida, que abarca los dos años transcurridos entre la separación de sus padres y la muerte de su

[13] Como excombatiente del bando nacional, Raffaele consigue establecer un acuerdo con un falangista de la Jefatura local del Movimiento, que le facilita partidas de harina "distraídas" al control de los inspectores a cambio de un cuarenta por ciento de los beneficios. Dado que la administración no solo le proporciona la materia prima, sino que también le compra el producto final (Martínez de Pisón 2008: 120), Cameroni tiene el negocio asegurado.

madre. No obstante, esta etapa de felicidad se proyecta en su memoria en una forma idealizada, depurada de todos los elementos molestos:

> Con extraordinaria diligencia, [Alberto] había borrado todo lo negativo de esos dos años: el frontal rechazo de Rafael hacia su madre, la ansiedad y la desazón de ésta, su propia (y enojosa) condición de correveidile, el tenso episodio de la estación… Había borrado todo eso y ya sólo recordaba la ilusión de dicha que los cuatro habían construido a espaldas de Raffaele. Eliminadas las sombras, sólo quedaba el resplandor del mito. (Martínez de Pisón 2008: 354)

De este modo, el narrador señala de modo explícito el carácter selectivo y voluble de la memoria y destaca que esta nunca refleja fielmente el pasado, sino que responde a las necesidades del momento en que se recuerda. De hecho, Alberto tiene una ansía tan grande de recordar solo los aspectos positivos de la etapa en cuestión que se niega a cambiar su percepción incluso cuando halla pruebas que la ponen en entredicho:

> Que entre las fotos de esa época no hubiera ninguna en la que apareciera Rafael no desarmaba sus ensoñaciones. Aquellos dos años de felicidad serían exactamente como él quisiera recordarlos, y de ellos estaba excluido su padre pero no su hermano mayor. (Martínez de Pisón 2008: 354)

En el fondo, la forma en que Alberto concibe el pasado tiene sin embargo más en común con la de su madre que con la de su padre. Tanto el hijo como la madre se obsesionan con el paso del tiempo e intentan retener el pasado, que ambos asocian con la felicidad perecedera de la vida familiar. Asimismo, para los dos la memoria del pasado se materializa en objetos.

Cuando la relación entre Isabel y Raffaele empeora después del nacimiento de Paquito, ella desarrolla un comportamiento compulsivo que, según el narrador, se debe a su resistencia "a aceptar el paso del tiempo" (Martínez de Pisón 2008: 127) y "su miedo a los cambios" (Martínez de Pisón 2008: 128). Sin embargo, el mayor símbolo del aferramiento de Isabel a los felices años del pasado son los dientes de leche de sus hijos, que para ella representan "todas las cosas bonitas que el tiempo y la vida obligaban a dejar atrás" (Martínez de Pisón 2008: 125). Incapaz de desprenderse de ellos, Isabel los guarda en unas cajitas, hasta que un día Raffaele los tira a propósito para provocar a su mujer acentuando así el distanciamiento entre los cónyuges.

De modo parecido, en la mente de Alberto el paso del tiempo equivale "a una desgracia lenta, pausada" (Martínez de Pisón 2008: 294). Se siente inmensamente feliz con su mujer e hijo, pero al mismo tiempo la posibilidad de perder esa dicha le causa una gran angustia. Para retener la "inesperada plenitud" (Martínez de Pisón 2008) de los momentos mágicos que vive junto con su familia, Alberto recurre a la cámara de fotos, aunque el resultado nunca es el deseado:

> […] luego veía las fotos y […] notaba que les faltaba justo aquello que andaba buscando. Y no solo esas fotos no le ayudaban a revivir esos momentos de felicidad sino que más bien vendrían a certificar su condición de perecederos. Parecían decir: Sí, esa mañana en el parque o en los Pirineos fuisteis felices, verdaderamente felices, pero ¿no te das cuenta de que esa

> mañana y esa tarde ya pasaron y nunca volverán? (Martínez de Pisón 2008: 290).

El personaje se da cuenta de que, en lugar de retener la sensación de plenitud y permitir volver a experimentarla más adelante, las fotografías solo muestran —y de forma muy imperfecta— lo que una vez fue pero ya no es. Por tanto, en lugar de ahuyentar el miedo de Alberto, las fotografías más bien lo acentúan al resaltar el carácter efímero de la felicidad. Sin embargo, el personaje sigue fotografiando a su familia de modo casi compulsivo. La fotografía se convierte en su forma de conjurar la amenaza de la muerte de sus seres queridos, de "hacerles inmortales: retrasar una y otra vez su última foto, anular con cada nueva fotografía la fotografía anterior, que en ese mismo instante dejaba definitivamente de ser la última…" (Martínez de Pisón 2008: 316).

Aunque las fotografías que hace a su mujer e hijo no consiguen captar la felicidad del presente, Alberto es capaz de distinguir una cantidad de matices imperceptibles para los demás en las imágenes, sobre todo en los retratos de las personas ya fallecidas. Al observar la última foto de su madre, Alberto —con un reconocible eco barthesiano— consigue leer en la imagen "los recuerdos, los afectos, los rencores, los anhelos, las decepciones […] todos los momentos vividos y muchos de los no vividos" (Martínez de Pisón 2008: 304), mientras que para los demás la misma fotografía resulta solo un retrato más, quizás técnicamente logrado, pero no demasiado original. De este modo, el narrador pone de manifiesto cómo la memoria afectiva del espectador completa la fotografía y la dota de significado.[14]

Las fotos son un importante objeto de memoria también para Juan, el hijo de Alberto, pero con la diferencia de que la relación del hijo con la fotografía —y con el pasado— es más reflexiva que la del padre y, además, libre de angustia.

En el prólogo, Juan evoca su infancia y su relación con el abuelo Raffaele a partir de una serie de fotografías en las que los dos aparecen vestidos de uniforme fascista para asistir al homenaje de los italianos muertos en la guerra civil. Al igual que para su padre, para Juan las fotos no se reducen a lo que uno ve en ellas, sino que las imágenes cobran significado solo cuando son completadas por la memoria de aquel que las contempla. Por tanto, al observar una de las fotos en las que él mismo aparece junto a Raffaele, Juan percibe en la imagen "detalles que sólo a él estaban reservados y que ninguna otra persona en el mundo podría interpretar correctamente" (Martínez de Pisón 2008: 16); sin esos detalles, la foto quedaría "incompleta" (Martínez de Pisón 2008: 16). Por otro lado, Juan se da cuenta de que la relación entre la memoria y la fotografía no es unidireccional, sino que las fotografías, a su vez, sirven para completar lagunas de la memoria. Debido al hecho de que Juan guarda pocas memorias de la relación que mantenía con su abuelo de niño, "aquellas escasas fotos suyas junto al abuelo Raffaele

[14] La afición por la fotografía proporciona al personaje una conexión con la historia familiar reciente también de modo más concreto. Alberto establece un curioso ritual fotográfico con una tía de su madre: cada dos o tres semanas, Alberto hace una serie de retratos a la tía Milagros, que se viste siempre con ropa distinta, cada vez perteneciente a una época anterior. Mientras posa, la tía recuerda alguna de las ocasiones en las que se ha vestido con la prenda en cuestión y, de este modo, Alberto y ella van "recorriendo a la inversa las pequeñas efemérides de la historia familiar" (Martínez de Pisón 2008: 259).

rellenaban el vacío de muchos otros momentos en que nadie les había fotografiado" (Martínez de Pisón 2008: 17).

Aparte de las observaciones del propio Juan, el narrador llama la atención sobre cómo la percepción del pasado muda con el tiempo y cómo, por consiguiente, también el significado que la memoria asigna a las fotografías antiguas cambia. De pequeño, Juan disfruta de la vistosa ceremonia de los homenajes y se siente orgulloso de compartir la experiencia con su abuelo, un auténtico héroe de guerra, pero en la adolescencia el joven empieza a sentirse incómodo en la celebración fascista y finalmente se niega a participar. De adulto, Juan advierte en las fotos un nuevo matiz que indica un cambio sustancial en su percepción de los hechos:

> La imagen del nieto y del abuelo vestidos de fascistas tenía […] algo de parodia, de una parodia involuntaria en la que un niño remeda la grandiosidad de los gestos de un viejo y la reduce a lo que de verdad es, simple y hueca afectación. Como en las parejas de payasos: el payaso tonto y el payaso listo, que en realidad es tan tonto como el payaso tonto. (Martínez de Pisón 2008: 17)[15]

Aunque el cambio es radical, el narrador recalca, sin embargo, su carácter paulatino: "para que Juan lo percibiera de ese modo había hecho falta que pasaran unos cuantos años, y desde luego no lo percibía así entonces, cuando era niño y se dejaba fotografiar junto a su abuelo, y ni siquiera algo más tarde, cuando finalmente desistió de acompañarle al homenaje" (Martínez de Pisón 2008: 17).

Aparte de indagar en la memoria autobiográfica y en el papel de los objetos como soportes de memoria, *Dientes de leche* estudia también las dinámicas de la memoria colectiva. Mediante la historia del Sacrario Militare Italiano y la evolución del acto de homenaje a los italianos muertos en la guerra civil la novela, por un lado, indaga en el papel de los monumentos y los rituales públicos en la construcción de la memoria colectiva y, por otro lado, también señala que esa memoria no es inmutable, sino que cambia según las circunstancias políticas y sociales.

A principios de los años cuarenta, Raffaele participa en la comisión de ciudadanos italianos que colabora en la construcción del mausoleo, que se plantea como "un homenaje a [los] nuevos mártires de la cristiandad y un reflejo cabal del creciente poder del Fascio. Debía ser algo colosal e imperecedero, un legado de la grandeza y honor para las futuras generaciones de héroes" (Martínez de Pisón 2008: 79). Sin embargo, el entuasiasmo inicial por el proyecto se enfría cuando la situación política en Italia cambia y la derrota definitiva de los fascistas se aproxima. Por tanto, cuando Mussolini es derrocado en 1943, las obras están paralizadas y la torre osario sin terminar. Además, el nuevo embajador italiano exige que el mausoleo debe acoger no solo a los fascistas italianos sino también a los cadáveres de los brigadistas, lo que enfurece tanto a los miembros de la comisión como al jefe local del Movimiento.

Aunque Raffaele y sus compañeros obedecen al embajador y trasladan al mausoleo los cuerpos de los italianos caídos en ambos lados de la guerra, la arquitectura del

[15] Estas líneas contienen, sin duda, una alusión a la foto que aparece en la portada del libro, en la que se ve un niño, vestido de uniforme, haciendo un saludo fascista.

Sacrario es marcadamente fascista y los homenajes que se celebran en él durante la dictadura —y también después— se organizan en honor a los italianos fascistas y no a los brigadistas. En la novela, Juan asiste a los homenajes con su abuelo desde 1972 hasta 1981, ambos vestidos con el uniforme del Fascio. La ceremonia sigue siempre los mismos rituales. Al principio, tiene lugar un solemne acto de bienvenida en la que una banda interpreta música militar y los policías municipales montan guardia mientras el embajador recibe a los invitados de honor —el alcalde, el capitán general, el arzobispo y el gobernador civil— bajo la mirada atenta de la delegación italiana y un público de curiosos. Después, la ceremonia prosigue en la cripta, donde el superior de los capuchinos oficia una misa, que incluye una oración "en recuerdo a los caídos, […] dignos descendientes de las heroicas legiones romanas" (Martínez de Pisón 2008: 23) leída por algún veterano. Finalmente, se produce la ofrenda de coronas de flores, el punto culminante del acto para los viejos fascistas que, según la descripción del narrador (¿o de Juan?), "durante esos dos o tres minutos […] se mantenían bien erguidos y con el brazo en alto y los ojos cerrados, fingiendo un ímpetu y un ardor que ya no poseían, celebrando conmovidos sus últimas y ya remotas victorias" (Martínez de Pisón 2008: 24).

Tanto el contenido como la forma de la ceremonia se mantienen intactos hasta el comienzo de la década de los ochenta, a pesar de la muerte del dictador y la instauración de la democracia. Solamente la composición del público cambia ligeramente debido al paso del tiempo y la avanzada edad de los veteranos italianos: cada vez participan menos italianos y más españoles, de los cuales la mayoría ya no son veteranos de la guerra, sino falangistas jóvenes.

El año 1981 es el último en que Juan participa en el acto. Se trata del año del fallido golpe de Estado y también de "la época de mayor ebullición de las organizaciones de la ultraderecha" (Martínez de Pisón 2008: 27), por lo que el número de asistentes falangistas es mayor que en los años anteriores. Aunque la ceremonia sigue el mismo orden de siempre, "los oradores insisteron algo más de lo habitual en el carácter conciliar y plural del acto, que desde su creación (y aunque se había ignorado durante esos más de treinta años) había pretendido homenajear a los italianos caídos de ambos lados" (Martínez de Pisón 2008: 28). Sin embargo, este sutil cambio de tono no afecta a los falangistas, que llevan sus insignias y cantan sus himnos como siempre, mientras que las autoridades se marchan con prisas, acompañados por insultos de los fascistas, después de colocar las flores en su sitio "con los ojos entrecerrados para no ver aquellas camisas azules y aquellos brazos en alto y aquellos rostros coléricos" (Martínez de Pisón 2008: 28).

Dos años más tarde, cuando Raffaele participa en el homenaje por última vez, la izquierda tiene el poder no solo en el ayuntamiento sino también en el gobierno. Este cambio en la situación política se refleja ya más claramente en el contenido de la celebración, que se ha convertido en "un simple acto de fraternidad entre España e Italia" (Martínez de Pisón 2008: 319). Según las instrucciones de la Embajada, todo tipo de "símbolos, himnos y uniformes que impli[que]n cualquier tipo de connotación política" (Martínez de Pisón 2008: 319) están prohibidos en la celebración oficial, pero para calmar la indignación de los veteranos, se les permite realizar un acto privado de

homenaje después del programa oficial. Unas cuarenta o cincuenta personas, de las que muchas llevan condecoraciones, insignias fascistas o camisas negras, participan en el homenaje. Entre los asistentes hay también bastantes jóvenes, lo que alegra a Raffaele, convencido de que "los ideales del Fascio seguían […] vivos entre las nuevas generaciones, y sólo había que esperar que volviera a llegar su momento en el torbellino de la Historia" (Martínez de Pisón 2008: 324).

No obstante, el optimismo de Raffaele no coincide con el mensaje que transmite la obra en su conjunto. En lugar de a los neofalangistas, *Dientes de leche* elige como representante de la generación de los nietos de la guerra a Juan que, una vez llegado a la adolescencia, deja de asistir a los homenajes y se desvincula por completo del fascismo.

3.6 Una visión nostálgica

En *Dientes de leche*, el conflicto generacional constituye uno de los centros de atención, pero al final de la novela las tensiones entre Raffaele y sus hijos se resuelven, o por lo menos su relación adquiere cierta estabilidad. Rafael lleva a cabo su venganza y, como consecuencia, Raffaele toma conciencia de su comportamiento, cambia su vida y se marcha a Italia, lo que permite a sus hijos llevar su propia vida tranquilamente. Aparte de resolverse el conflicto, la escena final de la novela también mira al pasado y produce una visión nostálgica e idealizadora de los años de juventud de Alberto y Elisa.

En el epílogo, el matrimonio asiste, junto con Paquito y Juan, a la proyección de la película *Culpable para un delito*, en cuyo rodaje los tres mayores participaron como extras a mediados de los años sesenta. La expectativa de verse en la pantalla, jóvenes y a punto de enamorarse, resulta muy emotiva para Alberto y Elisa, pero Juan no se percata de eso y está a punto de estropear el momento sugiriendo la posibilidad de que a lo mejor los tres ni siquiera aparecen en la versión final de la película. Sin embargo, al ver la cara de sus padres, se da cuenta de que

> […] aquel momento era bastante más importante para ellos de lo que él podía suponer. Ellos estaban allí para convocar el pasado, un pasado en que fueron jóvenes y felices, y en esa ceremonia privada Juan tenía que evitar comportarse como un aguafiestas (Martínez de Pisón 2008: 377).

En efecto, Alberto, Elisa y Paquito salen en el filme y Juan ve cómo sus padres se emocionan:

> Lloraban por la juventud perdida y por el tiempo que había pasado desde que se conocieron. Lloraban por el amor que se habían dado y el que seguirían dándose en el futuro. Lloraban por los momentos buenos y los malos que habían vivido juntos. Lloraban por ellos mismos, por los muchos recuerdos que atesoraban. Lloraban también por su felicidad, y llorar así devolvía una parte de la felicidad. (Martínez de Pisón 2008: 379)

Estas palabras sentimentales, junto con una observación jocosa de Paquito, cierran la novela. De este modo, los recuerdos idealizados de Elisa y Alberto convierten el pasado en una época dorada, en un paraíso perdido y pozo de nostalgia, de la que están excluidos todos los elementos negativos, tanto los conflictos familiares como la realidad de la dictadura. La memoria nostálgica constituye así "una ceremonia privada" en la que

Juan tiene que "evitar comportarse como un aguafiestas". ¿Sugiere la novela, por tanto, que la respuesta más adecuada ante las memorias nostálgicas e idealizadoras del pasado —que proliferan no solo en la memoria individual sino también en la colectiva— sería dejarlas florecer en lugar de intervenir y enfrentarlas con puntos de vista más críticos o con datos que puedan resultar incómodos?[16]

El final se contrasta con el resto de la novela también en cuanto a la representación del funcionamiento de la memoria autobiográfica. A lo largo de la obra, el narrador llama la atención sobre cómo los personajes modifican sus recuerdos del pasado numerosas veces, pero en el epílogo estas observaciones brillan por su ausencia. Aunque las últimas páginas contienen un fragmento que llama la atención sobre la falibilidad de la memoria, a diferencia de otras veces, se trata de unos detalles totalmente intrascendentes: antes del comienzo de la película, Paquito, Elisa y Alberto entran en una discusión al intentar recordar los objetos que cada uno había tenido que llevar —¿a quién habían dado el bolso?, ¿quién había llevado el paraguas? ¿y quién había tenido el bastón?

Si bien los problemas y las consecuencias del autoritarismo son resueltos en la novela a nivel familiar, las cuestiones de relevancia pública, en cambio, simplemente se desvanecen en la trama a lo largo de la novela. Mientras que la primera parte del libro aborda temas como la guerra, la represión de los vencidos y la corrupción, en la segunda parte este tipo de asuntos apenas se mencionan. Por ejemplo, la empresa de Modesto, apoderado por Raffaele, crece y prospera gracias a la corrupción endémica de la dictadura, como se revela en el capítulo dos de la primera parte, pero más adelante ninguno de los personajes —tampoco el narrador— se preocupa por este hecho, que sin embargo constituye el origen del bienestar material de las sucesivas generaciones de la familia. A Alberto, cuando trabaja en la Confianza, le interesa solamente la modernizacón de la fábrica, mientras que a Rafael le importa solo la traición que Raffaele cometió al abandonar a su familia italiana. Asimismo, el tema de la represión de los vencidos se da por resuelto en cuanto Rafael lleva a cabo su venganza particular contra el Rubio.

La desaparición de los temas relacionados con la guerra y la dictadura hacia el final de la novela contribuye a crear la sensación de que las barbaridades y las injusticias del pasado están superadas, aunque más bien han sido dejadas a un lado. En una entrevista,

[16] El autor ha señalado en dos artículos que esta escena está inspirada en un recuerdo de familia de su amigo Félix Romeo, a quien agradece el préstamo en la nota del autor al final de la novela (Martínez de Pisón 2011; Martínez de Pisón 22/05/2012). El padre de Félix y algunos amigos suyos participaron como extras en el rodaje de *Culpable para un delito* y, muchos años después, el hijo fue junto con sus padres a ver la película en la Filmoteca. Al ver la película, los padres lloraron, pero no tanto por nostalgia de la juventud perdida ni por la felicidad de una larga vida compartida, como hacen Alberto y Elisa en la novela, sino más bien por tristeza al reconocer en la pantalla a varios amigos suyos ya muertos. Antes de escribir *Dientes de leche*, Martínez de Pisón ya había utilizado la misma escena en un relato titulado "Una ceremonia privada", pero quiso reescribirlo porque en el relato no consiguió, en su opinión, transmitir "la intensidad del afecto que, después de tantos años, seguía uniendo a la pareja" (Martínez de Pisón 22/05/2012) que se ve en la pantalla después de muchos años de matrimonio. En su crítica de *Dientes de leche*, Santos Alonso (2008) destaca la disonancia entre el prólogo, que califica de "una pequeña obra maestra de narrativa breve", y el epílogo, que se justifica en su opinión solo "por el deseo del autor de concluir con un final pastelero y complaciente". Sin embargo, Martínez de Pisón (22/05/2012) ha dicho que no le importa que el final resulte "cursi".

Martínez de Pisón explica que su propósito fue reflejar en la novela "cómo aquella España bárbara fue evolucionando poco a poco hasta llegar a un momento en que se convirtió en una España muy parecida a cualquier otro país europeo" (Martí Gómez 08/06/2008). Efectivamente, la España en la que Juan se hace adulto a finales de los ochenta es muy distinta de la España a la que llegó Raffaele durante la guerra civil, pero lo que la novela omite son los factores que hicieron posible esta evolución. Si tomamos en cuenta que *Dientes de leche* no representa la militancia antifranquista (ni la sociedad civil en general) como un agente de cambio efectivo,[17] la novela parece sugerir que la evolución ocurrió por si sola, como si de un proceso natural se tratara o, alternativamente, que el cambio se generó desde dentro del mismo régimen dictatorial.

El marco temporal de la novela resulta significativo en cuanto a la imagen optimista que el final de la obra transmite. El epílogo se sitúa en 1987 y muestra una estampa de familia feliz: Juan, el joven de la familia, acaba de empezar sus estudios, el matrimonio de Alberto y Elisa vuelve a florecer, y Paquito se ha establecido en la casa de su hermano y se mantiene en contacto con Raffaele mediante cartas que Juan le ayuda a escribir. Las diferencias han sido superadas y el equilibrio ha sido establecido tanto dentro de la familia como en el país, que tiene un gobierno democrático de izquierdas. Históricamente, se trata de un periodo marcado por el optimismo, en el que la sociedad española, orientada hacia el futuro y deseosa de dejar atrás el pasado,[18] se mostraba en general satisfecha con la Transición. El movimiento por "la recuperación de la memoria histórica", que cuestionará la manera en que se llevó a cabo la transición a la democracia, no emerge hasta mucho más tarde, hacia finales de los años noventa. Por tanto, terminar la novela en el año 1987 permite al autor retener el optimismo de los años ochenta y dejar fuera de la novela los problemas planteados, por ejemplo, por las asociaciones de la memoria histórica.

Asimismo, la actitud del narrador de la novela es, en general, conciliadora. En ocasiones, la voz del narrador adopta un tono burlón al referirse al comportamiento o los ideales de los personajes —tanto de los fascistas como de los antifranquistas— con el fin de marcar distancia, pero su actitud es, sin embargo, siempre comprensiva, nunca sentenciosa o malintencionada. La mezcla de nostalgia y parodia, que caracteriza la postura del narrador, se hace patente también en la portada de la novela, en la que hay, debajo del título, una fotografía de un niño vestido de uniforme que levanta el brazo en saludo fascista. Por un lado, el título hace referencia a la obsesión nostálgica de Isabel de guardar los dientes de leche de sus hijos, que para ella "representaban todas las cosas bonitas que el tiempo y la vida obligaban a dejar atrás" (Martínez de Pisón 2008: 125). Por otro lado, la fotografía alude a los pensamientos de Juan que, al observar sus fotos de infancia, se pregunta si existe alguna en la que se le ve de uniforme haciendo el saludo romano. En el caso de que exista, Juan piensa que "en esa foto su imagen de niño

[17] La descripción de la militancia antifranquista en la novela resulta bastante caricaturesca y no hace justicia al papel importante que algunos grupos organizados, sobre todo el Partido Comunista, y la sociedad civil tuvieron en la Transición, según muchos historiadores.

[18] Como ha constatado el historiador Santos Juliá, uno de los más fervientes defensores de la Transición, una vez conquistada la democracia, "pensar en Franco parecía una especie de masoquismo vulgar" (Fernández Rubio 1992).

disfrazado parodiaría sin quererlo la adusta grandeza de […] todos los fascistas" (Martínez de Pisón 2008: 24).

Como consecuencia de los procedimientos señalados más arriba, la novela en su totalidad transmite una imagen bastante indulgente del pasado reciente de España. Además, el libro presenta el pasado dictatorial como un periodo cerrado, desconectándolo así del presente y de las preocupaciones actuales. Aunque el éxito de la novela se debe en parte al boom de la memoria histórica en cuyo marco se inscribe, *Dientes de leche* se diferencia de muchas otras novelas sobre el pasado reciente de España en cuanto a la actitud que adopta ante la historia cercana. En lugar de "revelar" injusticias del pasado y reivindicar la figura de las víctimas de la guerra o la dictadura, como es habitual en las novelas sobre este periodo, el libro narra la historia de una familia de vencedores que vivió tranquilamente durante la dictadura y puede recordar ese tiempo con nostalgia. Además, la obra contiene muchos detalles de la vida cotidiana de la época que seguramente resultan familiares a los lectores y, por tanto, contribuyen a provocar en el receptor el mismo tipo de nostalgia que el visionado de la vieja película produce en Alberto y Elisa. Mientras que las novelas de tono más miltante están a menudo orientadas a causar en el lector indignación moral, que puede resultar en algún tipo de acción, *Dientes de leche* parece perseguir más bien un efecto calmante, que invita al lector a pasar página y dejar atrás los agravios del pasado.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4 *CARTAS DESDE LA AUSENCIA* DE EMMA RIVEROLA

4.1 Una historia en cartas

Cartas desde la ausencia es una novela epistolar que narra la historia de una familia rota por la guerra civil a través de dos monólogos y cartas cruzadas entre parientes, amigos y, en ocasiones, autoridades. El relato comienza en la guerra civil y sigue la vida de la familia de Jaume Martí y Carmen Aguirre hasta el año 2006, cubriendo así tres generaciones.

Mediante la trayectoria de dos idealistas, Jaume y su hijo Andreu, evacuado a la Unión Soviética durante la guerra, la novela sitúa la historia reciente de España en un contexto transnacional y proporciona una visión de la historia del comunismo en tres momentos y lugares centrales: la guerra civil española, la URSS estalinista y la revolución cubana. *Cartas desde la ausencia* es una obra emocionante que también ilumina algunos pasajes de la historia reciente y discute temas como la atracción y el poder de las ideologías, así como la responsabilidad individual y colectiva ante las injusticias del pasado.

4.2 Cartas y monólogos: una multitud de voces

Cartas desde la ausencia comprende cuatro partes, de las que dos consisten en correspondencia y dos son monólogos interiores. La forma epistolar, al igual que la del monólogo interior, permite reducir al mínimo el papel del narrador y otorgar la voz a los propios personajes. Por tanto, el narrador de la novela solo retiene las funciones de seleccionar el material narrativo y organizar el relato. Minimizada la intervención del narrador, el lector tiene un acceso aparentemente inmediato a la correspondencia de los personajes, así como al discurso interior de dos personajes, Jaume y Andreu. Tanto los monólogos como las cartas hablan de experiencias duras, incluso extremas, en tiempos de guerra, dictadura y revolución, y revelan a menudo un lado íntimo y vulnerable de los personajes, lo que contribuye a crear una fuerte conexión emocional entre el lector y los protagonistas.

Sin embargo, las cartas no proporcionan acceso a la mente de los personajes ni a la realidad de los hechos, por lo que no siempre resultan fidedignas. En ocasiones, los personajes omiten cosas, embellecen la verdad o directamente mienten en sus cartas por varios motivos, tanto para ahorrar sufrimiento a sus seres queridos como para cubrirse las espaldas. Tampoco los monólogos son del todo sinceros porque, en lugar de registrar el fluir del pensamiento espontáneo del personaje, son en realidad una especie de "cartas mentales", discursos interiores hasta cierto punto elaborados, que un personaje a punto de morirse, incapaz ya de escribir, dirige a una persona amada. Aunque ambos monólogos contienen un elemento de confesión, también puede detectarse en ellos el deseo de los personajes de justificarse y de dejar una buena imagen de sí mismos.

La correspondencia está afectada también por la censura. Los personajes toman en cuenta la censura oficial al escribir, por lo que ejercen autocensura y callan sobre ciertos asuntos o utilizan expresiones veladas, circunloquios y eufemismos. Aparte de ocultar referencias a las creencias o actividades políticas no aprobadas por el régimen en poder

—el franquista en España y el estalinista en la Unión Soviética—, los personajes hablan de modo encubierto también sobre ideas o actividades contrarias a la moral establecida, como las relaciones extramaritales o el aborto en el caso de España. Sin embargo, los personajes no siempre utilizan el correo normal, sino que recurren a otros medios para hacer llegar cartas de contenido comprometido, lo que les permite expresarse de modo más directo y tratar cuestiones delicadas. A pesar de la autocensura de los remitentes, parte de la correspondecia incluida en la novela ha sido censurada: las cartas de Jaume enviadas desde la cárcel durante la guerra civil y las cartas que Andreu y Víctor envían desde la URSS a partir de 1948. No obstante, el lector llega a conocer el contenido total de las últimas porque las partes tachadas por las autoridades aparecen en la novela meramente subrayadas.[1]

Debido a la ausencia de una voz narradora que interprete las cartas u ofrezca datos adicionales,[2] el lector tiene que atar cabos por sí mismo y adquiere, por consiguiente, un papel más activo que en las dos obras analizadas anteriormente. Sin embargo, la novela no resulta en absoluto difícil de seguir. Las cartas se completan unas a otras y, en los casos en que proporcionan datos contradictorios, resulta bastante fácil deducir lo que es cierto y por qué motivo alguien dice lo contrario. Asimismo, los monólogos aportan información complementaria, sobre todo en cuanto a la vida de Andreu y Víctor en la Unión Soviética. El monólogo interior de un Andreu mayor resulta una forma más apropiada que la epistolar para narrar ciertos episodios de la vida de los hermanos, ya que al llegar a la URSS los niños apenas sabían escribir y, más adelante, Andreu se implicó en actividades políticas que no podía discutir por correspondencia.

En total, *Cartas desde la ausencia* tiene una decena de personajes centrales, que pertenecen a tres generaciones: la primera la forman Jaume, su esposa Carmen, su hermano Ramon y su amante Elisa, junto con Gloria y Salvador, matrimonio amigo de Jaume y Carmen; la segunda incluye a Andreu y Víctor, así como a Beatriz, hija de Gloria y Salvador; Paula, hija de Beatriz y Andreu, representa a su vez a la tercera generación. Aunque muchos de los personajes son militantes comunistas, las voces que confluyen en la obra son de gran variedad. Las cartas de hombres y mujeres, soldados y civiles, militantes y apolíticos, adultos y niños retratan los acontecimientos de modo diferente y enfatizan distintos aspectos de la vida, creando así un amplio panorama de su tiempo. Además, el formato epistolar contribuye a crear una impresión de "historia vivida": en las cartas, lo político y lo privado se entremezclan de modo natural, ya que los personajes utilizan este medio tanto para expresar sus sentimientos —el afecto, el entusiasmo, la desesperación, el miedo, la añoranza— como para discutir cuestiones políticas, asuntos prácticos y novedades de amigos y familiares.

[1] Una nota de la autora a pie de página aclara que la versión de las cartas incluida en la novela se corresponde con el duplicado guardado por el Servicio Exterior de Falange, que interceptaba todas las cartas de los niños de Rusia y las censuraba antes de entregarlas a sus destinatarios (Riverola 2008: 192) .

[2] No obstante, la novela contiene tres notas de la autora, dos de las cuales (Riverola 2008: 54, 62) aportan información sobre algún personaje histórico y una (Riverola 2008: 192) que se refiere al procedimiento a que las autoridades españolas sometían las cartas de los menores expatriados.

4.3 La organización del relato y la temporalidad

La primera y la más corta de las cuatro partes de la novela se titula "La impotencia" y consiste en el monólogo interior de Jaume que, agonizando en el campo de batalla, piensa en lo que querría escribirle a su esposa Carmen. En su carta imaginaria, fechada el 23 de septiembre de 1938, Jaume confiesa su amor y rememora tanto las diferencias como los momentos felices que compartió con su esposa. También recuerda a su hermano Ramón, a sus hijos y a su amante Elisa, e imagina un futuro que ya no vivirá. Asimismo, piensa en su militancia política y en sus sueños de un porvenir más digno, ahora rotos. De esta manera, el monólogo inicial presenta al lector los personajes y los temas centrales de la novela.

La parte siguiente, denominada "El desgarro", da un salto atrás y cubre los años de la guerra civil y la inmediata posguerra desde el julio de 1936 hasta abril de 1940. Esta parte consiste en la correspondencia entre los personajes separados por la guerra: Jaume se encuentra en el frente y Carmen se va de Barcelona a Bilbao para estar en la casa de sus padres, mientras que Andreu y Víctor parten a la Unión Soviética. Gloria y Ramon permanecen en Barcelona. Entre las cartas personales hay también documentos de carácter oficial o político, que contribuyen a contextualizar los acontecimientos históricos. Algunos de ellos son reales,[3] mientras que otros mezclan elementos históricos e imaginarios.[4] Todas las cartas están fechadas y se presentan en el texto ordenadas por la fecha de envío.

La tercera parte, "La derrota", comprende el monólogo de Andreu, fechado el 19 de marzo de 2006. Andreu está a punto de morirse y, entre copas de ron, repasa su trayectoria y hace una especie de examen de consciencia mientras piensa en lo que querría contarle a su hija, a la que solo ha visto una vez. El personaje rememora su ya lejana infancia en España, sus años de juventud en la URSS y su implicación cada vez más activa en la política del régimen, la vuelta a la España franquista, su participación en la revolución cubana y su posterior desilusión ideológica, que lo ha llenado de amargura.

La cuarta y última parte de *Cartas desde la ausencia*, titulada "El legado", contiene correspondencia del periodo comprendido entre el abril de 1940 y marzo de 2006, aunque hay una laguna de 25 años entre 1980 y 2005. En esta parte, aparecen los

[3] Por ejemplo, la carta en que el cónsul británico R. C. Stevens informa a Henry Chilton, embajador de su país en España, sobre la destrucción de Guernica y opina que los vascos deberían rendirse (Riverola 2008: 53-55). Asimismo, se reproduce en la novela una circular del Ministerio del Interior de la República que prohíbe a los periódicos toda crítica al gobierno de la URSS (Riverola 2008: 78) y se incluye también el último parte de la guerra civil emitido por Franco el 1 de abril de 1939 (Riverola 2008: 98). Estos textos se distinguen de las cartas ficticias por una tipografía distinta.

La novela incluye también una carta de Ernst Morisovich Gere o "Pedro", Consejero del PSUC, delegado de la Internacional Comunista y responsable de la NKVD en Cataluña durante la guerra civil (Riverola 2008: 61-62). Esta carta está inspirada en un informe real de Gere, también fechada el 22 de mayo de 1937, aunque es más breve y el contenido es más simple. La nota de la autora a pie de página proporciona información sobre "Pedro" y da a entender que se trata de un documento histórico.

[4] "Pedro" hace una segunda aparición en la novela como destinatario de una carta en que Salvador denuncia a su antiguo amigo Jaume como "un peligroso activista del POUM" (Riverola 2008: 73). Otro ejemplo de la mezcla de lo real y lo ficticio es la carta en que el Ministerio de Defensa Nacional informa a Carmen de la muerte de Jaume (Riverola 2008: 95).

mismos personajes que en la segunda, pero también se introducen cartas de algunos personajes más: Elisa, la compañera y amante de Jaume, toma contacto con Ramon; Beatriz se cartea primero con su novio Ángel, que se convertirá en su marido, y luego con Andreu; y en las últimas páginas del libro hay también correspondencia de Paula. Asimismo, las cartas personales alternan con algunos de carácter político y oficial. Las oficiales están relacionadas con la repatriación de los "niños de Rusia" a mediados de los años cincuenta. Aparte de las cartas tradicionales, esta parte contiene también telegramas y mensajes de correo electrónico.

La novela abarca en total setenta años, desde el 1936 hasta el 2006, y recorre la vida de tres generaciones cuyas vidas han sido afectadas de alguna forma por la guerra civil. En las partes dos y cuatro, las cartas aparecen ordenadas cronológicamente, aunque el relato es siempre fragmentario debido a la propia forma epistolar. En la segunda parte hay en ocasiones lapsos de varios años entre una carta y la otra, pero el texto da, sin embargo, la impresión de contener la correspondencia entera de los personajes entre 1936 y 1940. En cambio, en la cuarta parte parece evidente que las cartas escritas entre 1980 y 2006 han sido excluidas del texto a propósito porque no hay ningún motivo especial para suponer que los personajes hubieran dejado de escribirse durante ese tiempo.[5] Los monólogos interiores de Jaume y Andreu en las partes uno y tres rompen la cronología lineal de las partes epistolares y ofrecen una visión complementaria del pasado. Mientras que las cartas son a menudo breves y están escritas al calor de los hechos, los monólogos son más extensos y tienen un mayor alcance temporal. En ellos, los personajes ya mayores reflexionan sobre su vida y la época en la que les ha tocado vivir y, de este modo, ofrecen al lector una valoración meditada y posterior de los hechos.

4.4 La guerra civil: complicidades y sueños rotos

A diferencia de las dos novelas discutidas anteriormente, *Cartas desde la ausencia* enfoca el carácter político e ideológico de la guerra civil y representa el conflicto principalmente desde el punto de vista comunista. Mediante la historia paralela de Jaume y Andreu, padre e hijo que se dedican a la causa comunista en tiempos y lugares diferentes, la novela procura también contextualizar la contienda española situándola en un marco histórico y geográfico más amplio. Aparte de profundizar en algunas cuestiones históricas concretas, como el desarrollo de la revolución en Barcelona tras el golpe de Estado de 1936 y la trayectoria de "los niños de Rusia", *Cartas desde la ausencia* propone también una reflexión sobre el poder de las ideologías y la responsabilidad individual respecto a los crímenes que se cometen en nombre de las ideas.

En *Cartas desde la ausencia*, la visión de la guerra civil se produce mediante la confluencia de una multitud de voces. La evolución política del conflicto se traza sobre

[5] Según la autora, la decisión de no incluir cartas entre los años 1980 y 2005 fue "más emocional que recional" (Korcheck 19/04/2009). Riverola dice que imaginó que "durante esos años […] mis personajes irían tornándose más conformistas, viendo como los sueños iban desmoronándose sin que la historia volviera a regalarles momento de 'efervescencia' ideológica. Son 20 años callados, los 20 años del desplome final del communismo" (Korcheck 19/04/2009).

todo en la correspondencia de Jaume, militante del POUM que escribe desde el frente, y su hermano Ramon, políticamente más moderado, que sigue el desarrollo de la situación en Barcelona. En cambio, las cartas cruzadas entre Carmen y Gloria permiten al lector hacerse una idea de la vida en la retaguardia y asomarse a la experiencia de los vencidos en la posguerra. Aunque prácticamente todos los personajes se identifican con el lado republicano, la novela consigue sin embargo dar lugar a una visión crítica de este bando gracias a dos factores: por un lado, la selección de acontecimientos, que llama la atención sobre las traiciones y las divisiones internas en el lado republicano[6] y, por el otro, la capacidad analítica y la autorreflexividad de los personajes, que les permite meditar con cierto distanciamiento sobre los errores de su bando, así como sobre su propia actuación.

Al principio de la guerra, Jaume está lleno de entusiasmo, incluso eufórico, aunque se marcha al frente contra la voluntad de su mujer, embarazada de siete meses. Decidido a luchar por sus ideales, la justicia y la igualdad social, siente que está "cambiando el curso de la historia" (Riverola 2008: 20) y "contribuyendo a forjar un nuevo mundo" (Riverola 2008: 19). En sus primeras cartas, confía en que la guerra acabará en unas semanas, pero su ánimo sigue firme meses después cuando ya es evidente que la guerra no será tan breve y la vida en campaña ha revelado sus incomodidades.

Mientras, Ramon informa a su hermano de los avances de la revolución en Barcelona: habla del proceso de colectivización, de la expropiación de bienes, de los comedores populares, del libre acceso a los colegios, de los puños en alto y de los monos azules de los milicianos, que llenan la ciudad. A pesar de los logros de la revolución, Ramon tiene dudas crecientes, por ejemplo, sobre el derecho de arrebatar la propiedad a los pequeños empresarios que han construido su negocio con trabajo honesto. Más adelante, discute en sus cartas cuestiones como la decisión de la Generalitat de militarizar las milicias —hecho que indigna a Jaume— y la creciente influencia de los soviéticos. En mayo de 1937, Ramon transmite a Jaume la noticia del sangriento enfrentamiento entre los anarquistas, apoyados por el POUM, y las fuerzas del Gobierno aliado con el PSUC y el PC.

El enfrentamiento entre "los hermanos comunistas" (Riverola 2008: 60) en medio de una guerra contra el fascismo entristece y decepciona a Jaume. "No, me niego a creerlo" (Riverola 2008: 60), escribe a su hermano. No obstante, la situación se agrava en Barcelona y pone en peligro a Jaume. Debido a la enemistad con Moscú, los miembros del POUM son acusados de ser "agentes del fascismo" (Riverola 2008: 62) y, después de las jornadas de mayo, el partido es ilegalizado y la división de Jaume desmantelada. Él consigue escapar, pero su antiguo amigo Salvador, ahora miembro del PSUC, lo denuncia y Jaume es encarcelado. Durante un año, Jaume transita entre la cárcel Modelo, varias checas y un campo de trabajo, en los que es custodiado y torturado salvajemente por sus antiguos compañeros de lucha. No obstante, en el agosto de 1938

[6] Hans Lauge Hansen (2012: 90, 91) indica que "la representación de la violencia injustificada e ilegal […] en el territorio republicano" es una de las maneras que se emplean habitualmente en las novelas recientes para romper con el modelo dicotómico de los años ochenta y noventa que "representaba a los republicanos como los buenos y las víctimas, y a los nacionales como malos y brutos".

consigue escapar y vuelve al frente para seguir defendiendo la República hasta que muere en un combate un mes más tarde.

En su última carta a Ramon desde el frente, el optimismo inicial de Jaume ha sido sustituido por la decepción porque ha visto cómo sus compañeros de lucha, una vez en el poder, simplemente reproducen las conductas del enemigo, en lugar de construir un nuevo mundo más justo e igualitario:

> […] Somos demasiado imperfectos, hemos sido concebidos en una sociedad podrida, deudores de siglos de desigualdades, en los que, desde el barro, hemos envidiado al poderoso. Y ahora, ahora que el poder es nuestro, reproducimos los mismos comportamientos contra los que tanto hemos luchado. Es el poder, tanto sea en un bando como el otro, tanto sea por dinero, por venganza, por autoridad. El poder corrompe a las personas, las envilece. (Riverola 2008: 94)

A pesar de haber sido tratado como un traidor por los suyos, sigue utilizando el pronombre "nosotros", quizás porque tampoco él mismo ha conseguido estar a la altura de sus propios ideales. En una carta anterior, Jaume cuenta a su hermano cómo llegó a manchar sus ideas de sangre ya antes de la guerra: en 1935, participó en una acción de GABOC,[7] cuyo objetivo fue defender a unos trabajadores que estaban en huelga. Sin embargo, los obreros fueron atacados por dos mercenarios —uno de los cuales fue Salvador, que en ese momento aún era amigo y supuestamente también compañero político de Jaume— y, en el tiroteo consiguiente, Jaume mató a un joven obrero. "[D]esde que empezó la guerra debo de haber matado a decenas de hombres" confiesa Jaume a su hermano, "algunos de ellos chavales no mayores que aquel. Pero de ninguna de esas muertes no me he sentido responsible. Sólo de aquella. La que me convirtió, ante mi propia conciencia, en un asesino" (Riverola 2008: 51). El día siguiente al tiroteo, Jaume se encontró con Salvador, pero el remordimiento y la culpabilidad por la muerte del joven lo hicieron callar sobre la traición de su antiguo amigo, y así se convirtió en su "cómplice" (Riverola 2008: 51).

En su última misiva a Ramon, Jaume confiesa que las traiciones y los errores de los suyos han hecho tambalear "su fe en el ser humano" (Riverola 2008: 94), pero al mismo tiempo niega rotundamente que lo ocurrido haya quebrado sus convicciones:

> Pero esta realidad no me aleja de mis ideales, [sino que] me convence, más que nunca, de la necesidad de ganar, de vencer, de quebrar el yugo que nos pervierte y crear una sociedad nueva basada en la igualdad, donde todos los niños puedan crecer sabiendo que el futuro les pertenece. (Riverola 2008: 94)

En cambio, Ramon vive el final de la revolución en Barcelona y siente como "se desvanece el gran sueño común" (Riverola 2008: 88). Aunque él nunca ha compartido la militancia y el optimismo de su hermano, afirma que la guerra lo ha alejado aún más de "los grandes ideales compartidos" (Riverola 2008: 88). Mientras que su hermano Jaume

[7] Los GABOCs fueron los grupos de acción directa del BOC (Bloque Obrero y Campesino) y el origen de las milicias del POUM, partido que nació en Barcelona en septiembre de 1935 como resultado de la unificación de la Izquierda Comunista de España (ICE) con el Bloque Obrero y Campesino (BOC).

señaló en su última carta cómo la subida al poder afectó a los comunistas, Ramon ve cómo el poder vuelve a cambiar de manos y pasa a las fuerzas franquistas después de la guerra:

> Los que antes eran los dueños de la calle y lucían orgullosos los símbolos de su conquista, ahora miran al suelo y pasan lígeros de paso, tratando de fundirse en la nada. Las víctimas de antes son los fanfarrones dueños de ahora y perpetúan la espiral de injusticia que ellos sufrieron (Riverola 2008: 103).

En lugar de parar la violencia, la victoria franquista instala en el país un ambiente "de venganza y miedo" (Riverola 2008: 103), que no será superado hasta décadas más adelante. En mi opinión, es significativo que los protagonistas, a pesar de haber perdido la guerra y sufrir las consecuencias de la derrota, no se presentan como meras víctimas, sino que son capaces de analizar también los errores cometidos por su propio bando.

Mientras que las cartas de Jaume y Ramon permiten al lector asomarse al clima de agitación política e ideológica de la época e informarse sobre el desarrollo de los acontecimientos, la correspondencia de Carmen y Gloria versa sobre la otra cara de la guerra, la vida diaria en la retaguardia.[8] Sus cartas hablan del miedo, de los bombardeos, de su preocupación por los hijos, de la carestía de alimentos. A distancia, las amigas se apoyan mutuamente y comparten tanto el dolor y las pérdidas como las pequeñas alegrías, que les dan fuerzas en medio de la desolación. Ante todo, su correspondencia destaca el terrible coste humano de la guerra, las vidas truncadas y el dolor causado por la pérdida de los seres queridos. En una carta a su amiga, Carmen —que pierde en la guerra tanto a su marido como a sus dos hijos, a los que envía a la Unión Soviética— airea su dolor, rabia e impotencia:

> Yo no los perdono, Gloria. No los perdono. A nadie. Ni a unos ni a otros. Ni siquiera a Jaume. Le culpo de su propia muerte, de su revolución y de sus malditas ideas. ¿Qué les hicimos nosotros? ¿Qué les hicieron todos los inocentes que han muerto por culpa de tantas ambiciones? Me da igual quién tuviera la razón. Me da lo mismo. Ni siquiera entre ellos mismos supieron ponerse de acuerdo. Tuvieron que devorarse unos a otros hasta destrozarnos a todos. No quiero atender a razones. No quiero saber nada de sacrificios, de mártires ni de banderas. Sólo quiero a mis niños. No puedo vivir sin ellos. No puedo soportar su ausencia. No aguanto más. (Riverola 2008: 112-113)

Para Carmen, alejada del mundo de la política y de las ideologías, la guerra significa únicamente muerte, destrucción y un dolor interminable. Mientras que ella se ve como una de las innumerables víctimas inocentes de un conflicto al que se considera ajena, Gloria en cambio reflexiona sobre cómo la guerra envuelve y compromete a todos:

> Qué horror de guerra que convierte a las personas en víctimas y en verdugos a la vez. Los hombres que nos protegen son a su vez asesinos de

[8] La novela representa también la miseria y la represión de los vencidos en la posguerra principalmente a través de la experiencia de las mujeres. Elisa, la amante y compañera de lucha de Jaume, permanece encarcelada hasta 1949. Carmen y Gloria, a pesar de no haber participado en la política, sufren humillaciones, acoso y desprecio por la militancia de sus maridos. La vida de Gloria, sin embargo, mejora de repente en 1940 cuando su marido, desaparecido durante la guerra, vuelve "con los bolsillos llenos de dinero y la arrogancia de los vencedores" (Riverola 2008: 122).

> otros hombres, y así se van desgarrando familias, matando niños inocentes, rompiendo en mil pedazos todas las razones. Y esa injusticia, esa despreciable crueldad va embebiéndonos a todos, mostrándonos nuestra peor cara. (Riverola 2008: 46)

A pesar de no haber luchado en el frente ni haber participado en la política, Gloria no se considera exenta de culpa ni ajena a las injusticias de la guerra. En una carta a Carmen, cuenta que un día a principios de 1937 vio como unos militantes de la FAI entraron en la farmacia de su cuñada y la robaron en nombre de la revolución, exigiéndole además un pago semanal. Cuando la farmaceuta protestó, le dieron un culatazo. Gloria, que observó los hechos desde la calle, no se atrevió a intervenir. "Callé… y me convertí en cómplice" (Riverola 2008: 47), escribe a su amiga.

Desde el punto de vista político, *Cartas desde la ausencia* proporciona una visión unilateral de la guerra civil, ya que prácticamente todos los personajes son comunistas y/o apoyan al bando republicano. Sin embargo, la novela no transmite una imagen idealizada de este bando, sino que discute abiertamente los enfrentamientos en el interior del mismo, así como como los errores que se cometieron en la revolución que tuvo lugar en Barcelona al principio de la guerra. Asimismo, los personajes no son reducidos al papel de héroes o víctimas, como ocurre en algunas otras novelas recientes, sino que la novela destaca su agencia y su responsabilidad moral. A diferencia del protagonista de *Carta blanca*, los protagonistas de *Cartas desde la ausencia* no procuran justificar sus errores, sino que se muestran dispuestos a examinar sus propias equivocaciones y complicidades.

Según Tzvetan Todorov (2000b: 171), el hecho de identificarnos —sea como ciudadanos o como lectores— con los héroes o las víctimas de los acontecimientos del pasado nos gratifica y conforta nuesta buena consciencia, ya que nos coloca en el lado de los "buenos" y los "inocentes". Sin embargo, desde el punto de vista moral, reconocernos en estas figuras positivas resulta poco edificante, porque nos hace externalizar el mal. "[N]ada se aprende de los errores de los demás" (Todorov 2000b: 201), resume el filósofo e insiste en que para evolucionar moralmente es necesario reconocer y combatir el mal en nosotros mismos, como hacen de modo ejemplar varios protagonistas de *Cartas desde la ausencia*. Como indica Todorov (2000b: 236),

> [e]l recuerdo público del pasado sólo nos educa si nos pone personalmente en cuestión y nos muestra que nosotros mismos (o aquellos con quienes nos identificamos) no hemos sido siempre la encarnación del bien o de la fuerza.

4.5 La herencia

Aparte del discutir el papel de los comunistas en la guerra civil, *Cartas desde la ausencia* plantea también el tema de los llamados niños de Rusia, cuya historia se narra mediante la trayectoria de Andreu y Víctor, los hijos de Jaume y Carmen. En junio de 1937, Carmen y sus hijos se encuentran en Bilbao, que está a punto de caer ante los ataques de los fascistas. La Cruz Roja Internacional se prepara para evacuar a los niños de la ciudad y Carmen decide enviar a Andreu y a Víctor a la URSS para ponerlos a salvo, creyendo que podría recuperarlos una vez terminada la guerra. Sin embargo, los niños son retenidos por las autoridades soviéticas durante casi veinte años. Por

consiguiente, Andreu y Víctor crecen y son educados en el sistema comunista en la URSS, donde también viven los años duros de la segunda guerra mundial y la dictadura estalinista, para volver en 1956 a una España franquista, donde son recibidos con desconfianza por parte de las autoridades y donde se encuentran con familiares a los que apenas reconocen.[9] Víctor se encuentra a gusto en España, pero Andreu decide volver a la URSS y, más adelante, marcharse a Cuba, donde participa en la revolución junto con otros hispanosoviéticos.

Como indica la autora (Korcheck 2009), Andreu y Víctor constituyen dos arquetipos de niños de la guerra. Víctor, el pequeño, es el más frágil de los dos y le cuesta adaptarse a la vida en la Unión Soviética. Su gran sueño es volver a España y reunirse con su familia y, una vez que lo consigue, se siente feliz. Víctor, un hombre pragmático, sensible y hogareño, se parece a su tío Ramón y se siente unido a su madre, mientras que Andreu se aferra al recuerdo de su padre y a la herencia ideológica de éste. Desde el principio, el primogénito se esfuerza para abrirse camino en la URSS. De pequeño, sueña con convertirse en un miliciano para poder luchar por la libertad junto con su padre. Sin embargo, es demasiado pequeño para alistarse en la segunda guerra mundial al igual que algunos niños de la guerra mayores, que quieren luchar contra los fascistas para contribuir a la caída de Franco y, de ese modo, "salvar la dignidad de la [generación] anterior" (Riverola 2008: 133). En todo caso, Andreu se involucra pronto en la política y, más adelante, se convierte en un agente estalinista, cuya intransigencia y fervor político lo van alejando de sus familiares.

La novela narra la trayectoria de los niños exiliados por medio de tres tipos de material. Aparte de las cartas de los propios niños y de sus parientes, el texto contiene también algunos documentos de las autoridades franquistas y el monólogo posterior de Andreu, en el que este rememora su infancia y juventud en la URSS. Esta combinación de diferentes materiales y tipos de texto compone un relato que no solo transmite la vivencia íntima de los protagonistas de modo emotivo y a menudo desgarrador, sino que también aporta al lector una cantidad de información histórica tanto sobre la trayectoria de los niños de la guerra como sobre la vida en la URSS estalinista y la España de Franco. Asimismo, el amplio marco temporal, que alcanza desde 1937 hasta 2006, permite seguir la evolución ideológica de Andreu desde su iniciación en la política, pasando por su estalinismo incondicional, hasta el profundo resentimiento y odio hacia Stalin que siente en su vejez, después del derrumbamiento del gran sueño comunista tras la revelación de los crímenes cometidos por Stalin y la disolución de la Unión Soviética.

En lugar de profundizar en la representación de la historia de los niños expatriados o de la historia soviética o cubana, quiero indagar más bien en el personaje de Andreu, heredero ideológico de su padre, que se convierte en el protagonista de la novela. En mi

[9] Una carta incluida en la novela cita palabras reales del escritor falangista Federico de Urrutia, publicadas en 1952, que reflejan bien la actitud de las autoridades franquistas hacia los niños de Rusia: "Es normal el olvido de la guerra [….], aún sigue pendiente un tema: los menores expatriados en 1937 que lo fueron a la fuerza o engañados. Especial atención merecen los niños que fueron a Rusia, pues dada la infrahumana educación recibida, ya habrán dejado de ser criaturas humanas, para convertirse en desalmados entes sovietizados. Niños educados para el activismo e insensibilizados al cariño, que no solamente han perdido la facultad de sentir afecto, sino que hasta han repudiado a sus padres con el más soviético de los cinismos. Niños corrompidos por el comunismo […]" (Riverola 2008: 219).

opinión, este personaje pone de manifiesto la voluntad de la autora de respetar la complejidad de los personajes y los procesos históricos en los que se ven involucrados. En lugar de representar a Andreu como víctima (por ser un niño exiliado y separado por fuerza de sus padres) o como villano (por convertirse en un asesino estalinista), Riverola opta por crear un personaje que, a pesar de estar inmerso en un contexto histórico concreto e influido por las circunstancias particulares de su vida, no es mero reflejo de las circunstancias exteriores, sino un personaje que mantiene su autonomía y construye activamente su propia vida.[10] Además, como muestra el monólogo, es un personaje capaz de evaluar críticamente tanto el sistema comunista, a cuya construcción entregó su vida, como sus propias equivocaciones. En el caso de este personaje, la autorreflexividad cobra una importancia especial, ya que prácticamente todo lo que se narra de la URSS estalinista y la cuba comunista llega al lector a través de la voz de Andreu, sin que la información sea contrastada o complementada con otros puntos de vista.

Mediante la yuxtaposición de las historias de Jaume y Andreu, padre e hijo, que se dedican a la causa comunista en tiempos y lugares diferentes, *Cartas desde la ausencia* indaga en el funcionamiento de una ideología, procura entender cómo una persona llega a matar en nombre de sus convicciones y cómo se enfrenta a su propia responsabilidad una vez que sus ideales se han roto. En su infancia, Andreu idealiza el recuerdo de su padre ausente y busca la aprobación de este entregándose al servicio de la revolución, o quizás mejor dicho, del aparato estalinista. Ignorante del hecho de que su padre fue tachado de traidor por los estalinistas, Andreu sueña que Jaume pudiera ir a Moscú para "conocer los logros de Stalin, […] comprobar que todo lo que él soñó para España, aquí es una realidad" y los dos, padre e hijo, se sentirían "tan unidos por [los] lazos de familia como por [el] compromiso con el socialismo" (Riverola 2008: 193). A los 26 años, Andreu comete su primer asesinato político ejecutando a un supuesto traidor trotskista como prueba de fidelidad; solo años después, comprende que la víctima podría haber sido su propio padre.

En el monólogo, Andreu imagina el futuro encuentro con su hija y vuelve repetidamente sobre el tema de la violencia revolucionaria. Consciente del abismo que

[10] En el monólogo, Andreu sin embargo reflexiona sobre cómo las circunstancias externas pueden condicionar la trayectoria de una persona utilizando como ejemplo la historia de Ramón Mercader, el asesino de Trotski, al que conoce en Cuba a principios de los años 1960. A pesar de ser un asesino repudiado, Andreu lo considera un hombre "[s]ensible, educado, cariñoso" (Riverola 2008: 157) y dice que puede vislumbrar en él "la víctima que siempre se esconde en los culpables, especialmente en los verdugos a los que, en algún momento, se les enturbian las razones de sus actos" (Riverola 2008: 158). En otras palabras, lo que sugiere Andreu es que Mercader, aun siendo culpable de su crimen, es hasta cierto punto también una víctima de sus circunstancias vitales: de una madre fanática "que limitó su educación a doctrina" (Riverola 2008: 158), de la ausencia de su padre, de la presión a la que lo sometía el partido, de las promesas de los prohombres, etc. Aunque estos factores no justifican el delito, pueden sin embargo ayudar a entender por qué Mercader llegó a hacer lo que hizo.

En el caso de Andreu, es evidente que las circunstacias externas influyen en sus decisiones, pero la novela enfatiza la voluntad y el libre albedrío del personaje. Andreu no es mera víctima de las circunstancias, sino un sujeto que toma decisiones, forja su propio camino y también carga con las consecuencias de sus elecciones; como prueba de ello, su hermano Víctor, a pesar de haber vivido en las mismas circunstancias, opta por una vida radicalmente diferente.

separa su mundo de aquel en que ha crecido su hija —al igual que la mayoría de los lectores—, Andreu anticipa en su mente los prejuicios y las acusaciones de su hija, y el tono de su discurso interior alterna entre una actitud defensiva, en ocasiones muy agresiva, y el deseo de hacer inteligibles sus decisiones, su forma de pensar y sus convicciones de antaño. Andreu supone que su hija es pacifista, a los que desprecia, y se entretiene con la idea de presentarse ante ella como un defensor recalcitrante de las viejas verdades: "Estar dispuesto a manchar tus manos de sangre, convertirte en un asesino por liberar a miles de personas, ¡eso es solidaridad, eso es justicia!" (Riverola 2008: 156), exclama en su mente. En los recuerdos de juventud de Andreu se dibuja un mundo en el que la violencia era inevitable, incluso deseable: la revolución exigía la muerte de los opresores y los traidores, y para lograr el bien colectivo era necesario superar "tu propia y mezquina moral" (Riverola 2008: 155):

> Yo hubiera asesinado a mi padre. Sí, hubiera sido el dedo que apretara el gatillo, la mano que guiara el puñal, la voz que ordenara el fusilamiento […] Nunca hubiera perdonado la traición de un trotskista. He matado por infidelidades más leves que las que él cometió. No, no me hubiera temblado el pulso. Igual que él hubiera apretado el gatillo ante un agente estalinista como yo. (Riverola 2008: 130-131)

En el régimen estalinista, las elecciones morales estaban sometidas a los objetivos políticos: el fin justificaba los medios y la fe en la doctrina no permitía dudas.

"Los sueños eran el escudo que nos protegía de la pobreza, del dolor, de la sangre que nos salpicaba…" (Riverola 2008: 130), explica Andreu el atractivo y el poder de las ideas: "[l]as ilusiones […] te llevan al cielo, disparan la adrenalina, te hacen sentir el amo del mundo, depositario de la verdad primera" (Riverola 2008: 137). Sin embargo, una vez que las ilusiones se han roto, solo queda una pizca de "nostalgia por el vértigo" (Riverola 2008: 137) que un día provocaron, pero la seguridad y la sensación de poder e invulnerabilidad se transforman en dudas, remordimientos y rencor. En el monólogo el personaje admite que se negó a ver las injusticias —"los asesinatos, las falsas acusaciones y las purgas absurdas" (Riverola 2008: 144)— que ocurrían a su alrededor y no quiso darse cuenta de cómo "la pasión del nuevo mundo […] se transformaba en tiranía" (Riverola 2008: 144). Para él, las injusticias eran solo defectos que debían ser corregidos. En 1960, poco después de haber vuelto a la URSS desde España, el personaje decidió marcharse a Cuba precisamente para poder formar parte de "una revolución virgen [en la que] no se repetirían los errores del pasado" (Riverola 2008: 150). Aunque al principio vivió en la isla una verdadera "euforia revolucionaria" (Riverola 2008: 151) —participó en la campaña de alfabetización y luchó contra la invasión de Playa Girón—, con el tiempo se dio cuenta de que los mismos errores que había visto en la URSS se repetían también en Cuba: la burocracia, la dependencia económica, la mediocridad, las delaciones, las luchas por el poder, el oportunismo, etc.

A pesar de admitir su complicidad con un sistema tiránico, Andreu, sin embargo, mantiene su orgullo y se opone tanto a la demonización del comunismo como a un reparto de responsabilidades unilateral. Por un lado, señala que los hombres como él no

fueron los únicos cómplices de la tiranía, sino que señala también a los comunistas de los países del oeste de Europa. "[C]uidado, Paula," quiere decirle a su hija,

> no me culpes sólo a mí. Fui tan cómplice como todos los príncipes de vuestros partidos comunistas que, sabiendo la verdad, continuaban cantando las virtudes del paraíso soviético. Tan culpables como algunos de vuestros reputados intelectuales que, rendidos a los halagos y a los viajes a Moscú […], se sumaban a las loas. Ellos sabían. Pero cuando la verdad les explotaba ante los ojos, tomaban un avión hacia París y allí pasaban los días, en tertulias de café alabando al monstruo de pies de barro. Nosostros no teníamos ese billlete a París. (Riverola 2008: 144)

Por otro lado, también recuerda el sacrificio del pueblo ruso en la Segunda Gurra Mundial que, como señala a su hija, contribuyó a salvar las democracias del oeste:

> ¿Sabes algo de cómo arrasó la Segunda Guerra Mundial a la URSS? ¿Sabes algo de cómo el pueblo soviético, ese maldito y desgraciado pueblo, soportó el hambre y la destrucción más absoluta? […] El tercer Reich perdió en el frente soviético el 75 % de sus efectivos. Fueron nuestras balas y bayonetas las que determinaron el curso de la Segunda Guerra Mundial. Fuimos nosotros, los demonios comunistas, los que salvamos las democracias europeas. (Riverola 2008: 136)

A nivel personal, el hecho de entregarse plenamente a la lucha política aleja a Andreu de sus seres queridos —de su familia, de su gran amor Beatriz, de su hija—, por lo que se convierte en un viejo solitario y amargado. Sin embargo, el monólogo y la última carta del protagonista permiten entender que, en el fondo, este no querría haber vivido de otra forma: son los sueños y la lucha por "la dignidad de todos los hombres y las mujeres de la tierra" (Riverola 2008: 133) lo que ha dado sentido a su vida. Aunque sus propias ilusiones se han difuminado, el legado que quiere dejar a su hija es, sin embargo, el idealismo, la fe en la lucha y la posibilidad de cambio. "A mí se me pasó la vida persiguiendo quimeras que han ido desvaneciéndose […]", le escribe a Paula en la carta que cierra la obra, "[p]ero quedan restos. […] Hija, recoge los pedazos, zurce los jirones, encuentra un sueño por el que morir. Sólo así valdrá la pena vivir" (Riverola 2008: 286-287).

De acuerdo con las palabras de la autora, *Cartas desde la ausencia* "es una novela crítica con el comunismo, pero a la vez reivindicativa de su esencia […], la ilusión de crear un mundo mejor y más justo" (Korcheck 2009). La novela destaca el desajuste entre los ideales comunistas y su puesta en práctica que, en lugar de producir un paraíso terrenal, dio lugar a un sistema totalitario y represivo. Asimismo, se interroga acerca de la responsabilidad individual de los hombres y las mujeres que cerraron los ojos ante las injusticias del sistema comunista y antepusieron la fidelidad al Partido a la verdad. No obstante, la obra no cuestiona en ningún momento la buena fe de los protagonistas o la sinceridad de sus propósitos. "Hay causas más justas que otras" (Korcheck 2009), sostiene la autora, pero a la vez destaca que los seres humanos, independientemente de la causa que defienden, nunca dejan de ser moralmente falibles, capaces de equivocarse y de cometer injusticias.

Riverola considera su obra "una crítica de la izquierda pero desde la izquierda" (Domènech 24/04/2008) y destaca que la sociedad española debería ser capaz de enfrentarse a la historia reciente sin partidismos y reconocer los abusos de ambas partes de la guerra. En realidad, la autora habla de una "obligación moral", que no concierne solo a los historiadores y a los políticos, sino también a los creadores, a los que la autora exige, aparte de "un mínimo de rigor histórico", también "un compromiso ético con la verdad" (Korcheck 2009).[11]

4.6 Un futuro por definir

Aunque las historias paralelas de Jaume y Andreu cobran protagonismo en la novela, *Cartas desde la ausencia* incluye también la experiencia de la tercera generación, encarnada en la figura de Paula, cuya voz sin embargo aparece solo en las últimas páginas del libro, en la correspondencia de los años 2005 y 2006. En realidad, el lector llega a saber muy poco de Paula, dado que la novela enfatiza la relación casi inexistente entre Paula y su padre, desconocidos uno para el otro, y la consiguiente ruptura en la transmisión intergeneracional de la memoria.

Paula nace en 1962 como consecuencia de un encuento furtivo de Andreu y Beatriz (que está casada con otro), pero Andreu, instalado en Cuba, no se entera de que tiene una hija hasta quince años más tarde. En cambio, Paula descubre la identidad de su padre biológico solo en 2005, a los cuarenta y tres años, después de la muerte de su madre, que le confiesa la verdad en una carta póstuma. Sorprendida por la noticia, Paula decide pasar una temporada en Cuba para conocer a su padre y la parte desconocida de su propia historia familiar. Sin embargo, Andreu muere antes de que ella llegue a la isla, así que el encuentro entre los dos no llega a producirse nunca. Mientras que el lector puede reconstruir la historia de Andreu y Beatriz porque tiene acceso a toda la correspondencia de los personajes y al discurso interior de Andreu, el personaje de Paula solo dispone de un par de cartas y del relato de su amiga Lucía, que visita a Andreu poco antes de la muerte de este. Por tanto, los conocimientos de Paula sobre su propia historia familiar son escasos y llenos de lagunas, dudas e interrogantes.

En realidad, el final de la novela es la historia de un desencuentro, que niega una catarsis fácil y, en lugar de producir un cierre, deja muchas preguntas abiertas. En su última carta, Andreu expresa el deseo de que su hija encuentre unos ideales por los que luchar y asuma así la herencia ideológica de su padre y abuelo. Al mismo tiempo, el personaje sabe que el comunismo ha llegado al fin de su camino, por lo menos en la forma en la que lo abrazaron él y su padre, y es también consciente de la desconfianza que las nuevas generaciones sienten hacia las ideologías o los metarrelatos totalizadores de antaño. En mi opinión, resulta significativo que la novela deje fuera de sus páginas la reacción que el último deseo de Andreu provoca en Paula y permite que el lector la imagine por su cuenta: ¿Estará Paula dispuesta a retomar el legado de su padre y de su abuelo? ¿Existirá, para ella, algún ideal por el que valga la pena luchar? ¿Y qué forma

[11] Según Riverola, *Cartas desde la ausencia* requirió un largo proceso de documentación histórica: aparte de entrevistar a personas que habían vivido la guerra y consultar memorias, también acudió al archivo de Salamanca para tener acceso a la correspondencia interceptada de los niños de la guerra (Domènech 24/04/2008).

de lucha podría ser viable en el siglo XXI, en un mundo posterior a los grandes relatos como el comunismo?

Mediante el final abierto, la novela vincula, aunque sea de modo indirecto, las luchas del pasado con los retos del presente. En lugar de presentar la historia como un proceso evolutivo, *Cartas desde la ausencia* deja patente que las injusticias no han desaparecido; simplemente, señala que las viejas formas de lucha han fallado, por lo que es necesario buscar nuevas vías para convertir el mundo en un lugar mejor. Desde luego, la novela habla de temas como la herencia de un pasado violento, los sueños rotos y las rupturas en la transmisión de la memoria, pero no se estanca en el pasado y en las experiencias dolorosas, sino que dirige la atención hacia el futuro. Además, este futuro no está decidido de antemano, sino que se presenta abierto: lo que será depende de las elecciones que tome Paula y que tomemos todos, incluido el propio lector.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

5 CONCLUSIONES

Las tres novelas analizadas en este capítulo, *Carta blanca*, *Dientes de leche* y *Cartas desde la ausencia*, que en mi clasificación pertenecen al modo vivencial de representar el pasado, comparten una serie de características que dan lugar a una experiencia de lectura parecida. Las tres obras reivindican la vivencia de personas comunes afectadas por la guerra civil y emplean estrategias y técnicas narrativas que, por un lado, facilitan la inmersión del lector en el mundo ficticio y, por el otro, promueven la identificación de este con los protagonistas. Las novelas vivenciales narran historias conmovedoras y cuentan con una estructura convencional que no exige esfuerzos de parte del lector, sino que le permite dejarse llevar por la trama. De este modo, los textos crean la ilusión de transportar al lector al pasado y, mediante la identificación con los personajes, le proporcionan una oportunidad de "vivir" acontecimientos y experiencias que de otro modo le serían inaccesibles.

Aparte del placer de sumergirse en un mundo distinto y "revivir" experiencias ajenas, las novelas vivenciales también ofrecen al lector una posibilidad de aprender sobre el pasado. De hecho, las tres obras analizadas enfocan una experiencia o un tema histórico que ha recibido relativamente poca atención pública durante los años a pesar de la intensidad del debate en torno a la memoria histórica: *Carta blanca* traza continuidades entre la guerra del Rif y la guerra civil española, *Dientes de leche* recuerda la participación de voluntarios mussolinianos en la guerra española y *Cartas desde la ausencia* evoca la trayecoria de los niños de la guerra y habla de la historia del comunismo en el siglo XX. Sin embargo, entre las tres novelas vivenciales hay también diferencias, tanto de contenido como de forma, que afectan de forma decisiva a la imagen del pasado y el tipo de memoria que las obras promueven. Aparte de enfocar distintos experiencias y pasajes de la historia reciente mediante personajes muy diferentes entre sí, las obras se diferencian también en cuanto al tratamiento del tiempo y la perspectiva.

Las dos primeras obras, *Carta Blanca* y *Dientes de leche*, optan por un narrador externo y una focalización interna para crear una fuerte identificación entre el lector y los protagonistas. En ambas novelas, el narrador simpatiza con los protagonistas y se interesa sobre todo por su vida interior, por lo que dedica relativamente poca atención al contexto histórico y político en el que estos se encuentran. Dado que las novelas enfatizan la vivencia de los protagonistas y el narrador no suele cuestionar su punto de vista, son principalmente la visión y los valores de los personajes focalizadores los que determinan la manera en que se representan los hechos del pasado en estas novelas. De ahí surge la importancia de preguntar qué tipo de personajes focalizan en las novelas y si su forma de concebir y valorar los hechos es digno de confianza, si contribuye a una mejor comprensión del pasado y del presente o, en cambio, promueve una visión partidista o interesada.

Como he procurado demostrar en mi análisis, en *Carta blanca* hay un solo protagonista, un perpetrador de crímenes de guerra que procura justificar sus propios actos y los de sus compañeros, mientras que el punto de vista de sus víctimas está prácticamente excluido del texto. Más adelante, este protagonista se convierte en un

héroe de guerra y una víctima republicana de la guerra civil, aunque los pensamientos del personaje anteriores a su muerte revelan que este, en realidad, decide morir por la deuda que siente hacia sus antiguos compañeros legionarios. En principio, se presenta al protagonista como una persona crítica y reflexiva, pero en realidad este no es capaz de asumir su propia responsabilidad sobre los crímenes de guerra cometidos en Marruecos y este hecho afecta gravemente a su visión de los dos conflictos. *Dientes de leche*, en cambio, tiene muchos personajes focalizadores, pero la obra retrata la dictadura franquista principlamente desde el punto de vista de sus beneficiarios omitiendo así la perspectiva de aquellos que sufrieron discriminación y represión política. La visión del pasado que la obra transmite es más plural y menos tendenciosa que en el caso de *Carta blanca*, pero sin embargo *Dientes de leche* da lugar a una visión bastante indulgente —y en ocasiones hasta nostálgica— del pasado dictatorial. Ademas, ambas novelas tienen una voz narradora dominante, que explica los pensamientos de los personajes e interpreta su actuación de modo tan exhaustivo que los textos dejan poco espacio para la reflexión propia del lector.

Sin embargo, las dos novelas tienen una temporalidad muy distinta. *Carta blanca* cubre un tiempo mínimo y el relato se centra en tres momentos separados cargados de tensión (violencia, sexo y muerte). El relato enfoca los antecedentes de la guerra civil —la guerra del Rif— y termina en la muerte del protagonista en 1936, en medio de la guerra española, sin establecer una conexión explícita entre el pasado representado y el presente del lector. El protagonista es un personaje traumatizado por las experiencias que vivió en la guerra colonial, pero la novela omite este aspecto, por lo que las escenas de violencia pierden su potencial ejemplar y se convierten en mero espectáculo para el entretenimiento del lector.

En cambio, en *Dientes de leche* el tiempo narrado abarca cincuenta años y tres (o incluso cuatro) generaciones y el relato enfoca lo cotidiano en lugar de acentuar lo épico. Al contrario que *Carta blanca*, la trama comienza en la guerra civil y alcanza hasta los años de la democracia. Aunque la novela no presta mucha atención a las políticas de la dictadura, *Dientes de leche* examina cómo el autoritarismo penetra en el terreno de lo cotidiano, afecta a las relaciones familiares interpersonales e intergeneraciones y discute también el carácter mutable de la memoria personal y colectiva. Sin embargo, el final de la novela encierra una visión quizás excesivamente optimista que representa el autoritarismo como una cuestión superada y argumenta que la generación de los nietos ya no está afectada por el legado de la guerra y de la dictadura. De este modo, la novela invita al lector a dejar atrás las injusticias del pasado y volver la vista hacia el futuro.

Cartas desde la ausencia se diferencia de las otras novelas vivenciales por la ausencia de una voz narradora, lo que permite que los personajes hablen por sí mismos. En realidad, la novela no funciona como un "texto-ventana" completamente abierto al pasado, sino que ofrece al lector cartas y documentos históricos, que necesitan ser interpretados, contrastados y completados por la imaginación para construir una idea coherente de los hechos del pasado. Aunque los monólogos aportan datos adicionales, la novela coloca al lector en un rol más activo que las otras dos obras. A diferencia de *Carta blanca* y *Dientes de leche*, los dos protagonistas de *Cartas desde la ausencia* son militantes comunistas y casi todos los personajes simpatizan con el lado republicano. Sin

embargo, el relato no idealiza este bando, dado que los protagonistas son capaces de analizar críticamente los acontecimientos y, a diferencia del protagonista de *Carta blanca*, no procuran justificarse, sino que admiten sus errores. Por consiguiente, la obra consigue unir la emoción y una sensación de intimidad (consecuencia de la correspondencia personal y los monólogos) con la reflexión de las responsabilidades políticas y morales respecto a la violencia del pasado.

Cartas desde la ausencia cubre setenta años de historia, desde la guerra civil hasta 2006, y al igual que *Dientes de leche*, abarca tres generaciones de personajes. Ambas obras llegan casi hasta el presente, pero el final de cada una contiene un mensaje muy diferente. A diferencia de *Dientes de leche*, la novela de Riverola no supone que los problemas del pasado han sido superados. *Cartas desde la ausencia* recuerda que las desigualdades y las injusticias no han desaparecido, pero a la vez indica que hoy en día las viejas formas de lucha contra ellas ya no son ni viables ni admisibles. Mediante el final abierto, la obra incita al lector a imaginar nuevas formas de cambiar el mundo, que estén libres de los viejos errores que mancillaron los sueños de las generaciones anteriores. De este modo, la novela no se estanca en las injusticias históricas, sino que utiliza las experiencias del pasado como *exemplum* para el presente.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PARTE III: EL MODO RECONSTRUCTIVO DE REPRESENTAR EL PASADO

1 INTRODUCCIÓN

Mientras que el modo vivencial se centra en la experiencia de los que vivieron los acontecimientos del pasado, el modo reconstructivo, en cambio, enfoca la experiencia de aquellos que intentan comprender ese pasado y a sus protagonistas desde el presente. En las novelas reconstructivas hay siempre un narrador-protagonista que investiga un enigma relacionado con la guerra civil o la dictadura con el objetivo de descubrir "lo que realmente ocurrió". Por tanto, la acción se sitúa siempre en dos tiempos diferentes y las novelas tienen dos líneas narrativas: por un lado, están los acontecimientos del pasado y, por el otro, está el proceso de investigación del narrador. Aunque el peso de la narración cae generalmente en el presente, el pasado también cobra importancia porque de alguna manera determina ese presente y se impone a la contemporaneidad de los personajes (Luengo 2004: 50).[1]

El modo reconstructivo, que se ha popularizado en la narrativa española después de la publicación de la exitosa novela *Soldados de Salamina* de Javier Cercas en 2001 (Martínez Rubio 2012c: 71, 73-74), es probablemente el modo de representación más frecuente en la novela de la tercera generación sobre la guerra y la dictadura.[2] Gracias a su estructura temporal, esta modalidad narrativa refleja la experiencia de la generación de los autores (y de muchos lectores), cuyo conocimiento del pasado no se basa en la vivencia y la memoria personales, sino en la historiografía y en relatos y recuerdos ajenos (Gómez López-Quiñones 2006: 36). Desde el punto de vista narratológico, el modo reconstructivo resulta más complejo que el vivencial. Esta modalidad se apropia de elementos, técnicas y recursos de distintos géneros —por ejemplo, la novela negra, el

[1] Por tanto, las obras reconstructivas pueden entenderse como "novelas de confrontación histórica" (Luengo 2006: 51), denominación que Ana Luego (2006: 51) propone para "todas las novelas que ofrecen un entendimiento del presente a partir del pasado y un replanteamiento de éste".

[2] Esta modalidad narrativa ha sido discutida por muchos investigadores bajo diferentes denominaciones y definiciones más o menos coincidentes con la mía. Por un lado, José Martínez Rubio (2012c), Sánchez Zapatero (2011) y Georges Tyras (2011), entre otros autores, han llamado la atención sobre el frecuente uso de la trama de investigación como motor narrativo en las novelas recientes sobre el pasado español. Por otro lado, autores como Sara Santamaría Colmenero y Ana Luengo han destacado la convivencia del presente y el pasado en las novelas recientes. Mientras que Luengo habla de "novelas de confrontación histórica" (vea la nota anterior), Santamaría Colmenero (2011: 463) define como *novelas de la memoria* las obras recientes que tienen "por objeto no tanto novelar la guerra civil española sino su recuerdo".

género de no ficción, la novela de aprendizaje y la novela postmoderna—modificándolos para sus propios fines.[3]

El modo reconstructivo se configura en torno a una trama detectivesca y, al contrario que en el modo vivencial, el pasado no es directamente accesible, sino que necesita ser reconstruido a partir de huellas fragmentarias. Las novelas dan cuenta de los diferentes pasos de la pesquisa histórica del narrador-protagonista:[4] la búsqueda de información, documentos y testimonios sobre los acontecimientos del pasado, el cotejo y la interpretación de los datos y los materiales y, finalmente, la elaboración de un relato coherente de lo ocurrido que dé sentido al pasado.[5] Aunque esta modalidad narrativa presenta el pasado como una (re)construcción, las novelas sin embargo procuran "presentizar" (Gómez López-Quiñones 2006: 24) —traer al presente— ese pasado incorporando en la narración diferentes materiales, por ejemplo, testimonios y documentos históricos, que crean al lector "una experiencia de la presencia del pasado" (Erll & Rigney 2009: 4). Sin embargo, este recurso propio de la docuficción6 no necesariamente crea una ilusión de la inmediatez del pasado y de la ausencia de mediación, sino que puede también dar lugar a "una experiencia del medio" (Erll & Rigney 2009a: 4).

En el modo reconstructivo, el narrador-protagonista intenta siempre desvelar "la verdad" de un pasado que ha permanecido oculto u olvidado. Generalmente, las novelas insisten en la historicidad de los hechos del pasado que se someten a la investigación y en la autenticidad de las fuentes de información que el narrador-investigador utiliza para reconstruir lo ocurrido. De este modo, como señala Gómez López-Quiñones (2006: 16), las novelas reconstructivas se construyen a menudo sobre una "retórica de la anti-ficcionalidad", ya que el narrador-investigador se preocupa por mostrar al lector el origen de la información que maneja explicándole "cómo, quién, dónde y para qué se logra un determinado dato posteriormente incluido en la trama". Aunque el narrador-protagonista procura legitimar su relato exponiendo sus fuentes de información y sus métodos de trabajo, las novelas reconstructivas, sin embargo, renuncian a la pretensión de objetividad y neutralidad enfatizando la subjetividad del narrador, revelando al lector sus motivos e informándolo de las circunstancias históricas y personales de la investigación. De este modo, las novelas acentúan que la realidad que se pretende narrar se construye a través de una mirada concreta, ineludiblemente parcial y subjetiva.

[3] Sobre las influencias de la novela negra y del género de no ficción, véase Martínez Rubio (2012b; 2012c).

[4] En el género de no ficción, los autores suelen explicar en el prólogo o en alguna nota preliminar los motivos que les condujeron a investigar el tema y los problemas a los que se enfrentaron durante la pesquisa para destacar la autenticidad de lo expuesto (Martínez Rubio 2012c). En las novelas reconstructivas, en cambio, esos "preliminares toman forma en el cuerpo de la novela, es decir, […] esa nota del autor abandona ese espacio marginal para ocupar un espacio central y privilegiado en la narración [y por consiguiente] esa voluntad de veracidad y de autenticidad […] se convierte[n] en una voluntad de ficción y en un mecanismo puramente formal que articula el relato", argumenta Martínez de Rubio (2012c: 73).

[5] En muchas novelas reconstructivas, el narrador-protagonista produce un relato escrito sobre lo ocurrido y la novela comenta el proceso de escritura.

[6] Tschilschke y Schmelzer (2010: 16) definen la *docuficción* como "modo representativo que supera barreras mediáticas y de género, en el que se entrecruzan elementos, técnicas y estrategias documentales y ficcionales".

Paradójicamente, en varias novelas reconstructivas la retórica de la anti-ficcionalidad se une a las técnicas propias de la *metaficción* y la *autoficción*, que problematizan la relación entre la realidad y la ficción. Los relatos autoficticios se sitúan en un campo intermedio entre los dos grandes pactos literarios, los relatos ficticios y verdaderos, ya que se presentan como novelas, pero al mismo tiempo tienen una apariencia autobiográfica dado que el autor, el narrador y el protagonista comparten el mismo nombre y algunos atributos personales (Alberca 2007). En cambio, el término metaficción se refiere a los comentarios autorreflexivos que llaman la atención del lector sobre la naturaleza ficticia y/o la condición de artefacto del propio texto (Neumann & Nünning 2014). Como argumenta José Manuel Ruiz Martínez (2013: 141), la autoficción y la docuficción, recursos característicos del modo reconstructivo, son formas literarias vinculadas

> […] a la postmodernidad, la crisis del sujeto, la postulación de la realidad como un constructo discursivo y performativo, pero también justamente a la revisión de dichos conceptos y de la necesidad de cierta vuelta a lo 'real' o lo 'auténtico' (cfr. Tschilschke y Schmelzer 2010, 19-20). Por ello, la hibridación entre ficción y no ficción en un mismo discurso revela una serie de tensiones y paradojas.

Otro rasgo característico del modo reconstructivo es el hecho de que las novelas dan cuenta de la evolución personal y moral del narrador-protagonista, que se involucra cada vez más con los acontecimientos del pasado. En el curso de la novela, la investigación histórica del narrador-protagonista se convierte casi siempre en una búsqueda de las propias raíces y de la identidad personal y/o colectiva. En casi todas las novelas reconstructivas hay un personaje mayor, testigo o protagonista de los hechos del pasado, generalmente representante del bando republicano, con quien el narrador-protagonista llega a identificarse en términos tanto personales como políticos. Como consecuencia, los acontecimientos del pasado adquieren un significado personal para el narrador, que los asume como parte de su propia memoria, afirmando así su pertenencia a una comunidad. De la misma manera que el narrador-protagonista hace suya la historia recuperada, las novelas también invitan al lector a adoptar ese pasado como parte de su memoria cultural y a formar un vínculo afiliativo con los vencidos de la guerra.[7] De este modo, la investigación histórica del narrador-protagonista adquiere una dimensión moral y las novelas constituyen una especie de homenaje a los republicanos y a las víctimas de la guerra y la dictadura.

Las novelas reconstructivas hablan "del deseo de saber y de sus dificultades" (Martínez Rubio 2012c) y cuentan con varias características que apelan a la sensibilidad del lector contemporáneo. En primer lugar, la perspectiva de un narrador-protagonista situado en el presente facilita la identificación del lector, y el suspense creado por la trama detectivesca contribuye a atrapar y a mantener su atención. En segundo lugar, los

[7] Como explica Sebastiaan Faber (2011: 102-103), en muchas novelas recientes sobre la guerra, las relaciones entre la generación de los nietos con los que vivieron la contienda "se postulan no sólo como *filiativas* —constituidas por la sangre, el parentesco, el destino—, sino sobre todo como *afiliativas*, esto es, sujetas a un acto de asociación consciente, basadas menos en la genética que en la solidaridad, la compasión y la identificación".

relatos reconstructivos proporcionan al lector historias cautivadoras que le permiten atisbar al pasado al igual que las novelas vivenciales, pero promueven sin embargo una relación más reflexiva hacia el pasado. Por una parte, las novelas reconstructivas no crean una ilusión de acceso directo al pasado, sino que enfocan el proceso de transmisión intergeneracional de memorias, así como la investigación histórica y la construcción de sentido por parte de un narrador-protagonista. De este modo, las novelas reconstructivas recuerdan al lector, por lo menos en potencia, que no hay una verdad objetiva sobre el pasado, sino que todos los relatos son condicionados por el contexto histórico y la subjetividad de quien los narra. Por otra parte, las novelas reconstructivas muestran cómo el pasado sigue latente y condiciona el presente, mientras que el modo vivencial tiende a representar el pasado como un capítulo cerrado y desconectado de la actualidad. Y, en tercer lugar, las novelas reconstructivas ofrecen al lector también mucha información fáctica sobre los acontecimientos del pasado. De hecho, la combinación de materiales históricos, la insistencia en la veracidad de los hechos narrados y la carga emotiva de los relatos produce potencialmente un fuerte efecto persuasivo sobre el lector.

En este capítulo, analizaré la representación del pasado y sus mecanismos en cuatro novelas recientes que, a pesar de centrarse en diferentes acontecimientos históricos, comparten las características centrales del modo reconstructivo. La primera novela, *El corazón helado* de Almudena Grandes (2007) traza, a través de la historia de dos familias enemistadas, un panorama del pasado y del presente español. Esta obra resulta especialmente interesante porque constituye un caso límite entre los modos vivencial y reconstructivo combinando elementos propios de ambos. *Soldados de Salamina* de Javier Cercas (2001), en cambio, puede considerarse una obra emblemática del modo reconstructivo, dado que el enorme éxito de ventas y de crítica cosechado por esta obra es, según Martínez Rubio (2012: 71, 73-74), uno de los factores que explican la popularidad de esta modalidad representativa en la actualidad. En su novela, Cercas yuxtapone la biografía de un conocido escritor falangista con la historia de un soldado republicano desconocido. *Mala gente que camina* de Benjamín Prado (2007) indaga, a su vez, en la historia de los hijos nacidos en la posguerra que fueron arrebatados a sus madres republicanas y entregados a las familias afines al franquismo. La cuarta novela, *Los rojos de ultramar* de Jordi Soler (2004), autor nacido en México, es la única de las obras analizadas en este trabajo que ha sido escrita y publicada fuera de España. Esta novela evoca la historia del exilio republicano por medio de la trayectoria del abuelo del propio autor. A continuación, estudiaré las cuatro obras por separado.

2 *EL CORAZÓN HELADO* DE ALMUDENA GRANDES

2.1 Una novela de la memoria entre los modos vivencial y reconstructivo

El corazón helado de Almudena Grandes (2007) narra la historia de amor entre Álvaro Carrión y Raquel Fernández, así como la historia de sus familias, una de vencedores y la otra de republicanos exiliados, respectivamente. Los protagonistas se conocen en 2005 después de la muerte del padre de Álvaro, Julio Carrión, empresario enriquecido al amparo de la dictadura. Al mismo tiempo que Álvaro, hombre casado, se enamora de Raquel y su matrimonio se viene abajo, el personaje empieza a descubrir datos inquietantes sobre el pasado de su familia, que está vinculada con la suerte de los familiares de Raquel. La revelación de los secretos del pasado lleva a Álvaro a cuestionarse no solo la imagen que tiene de sus padres, sino también su propia identidad. Al final, su afán de conocer la verdad sobre lo ocurrido lo lleva a enfrentarse a sus propios hermanos y a su madre.

El corazón helado es una obra "de tamaño y aspiraciones épicas" (Faber 2011b: 102), que denuncia los orígenes corruptos de la dictadura franquista a la vez que rinde tributo al exilio republicano y apela a la memoria histórica de los españoles. Publicada apenas dos meses después de la aprobación controvertida de la llamada Ley de Memoria Histórica, el mensaje de la novela de Grandes está en línea con los postulados de los diversos grupos y asociaciones que abogan por "la recuperación de la memoria histórica", lo que puede ser uno de los factores que ha contribuido al gran éxito de público y ventas que ha cosechado la obra.[1] *El corazón helado* promueve una visión concreta tanto del pasado como del presente español y muestra un claro deseo de replantear las señas de identidad del país, por lo que varios críticos la han calificado de *novela nacional*, afín a la tradición galdosiana (Buckley 2008; Santamaría Colmenero 2011).

Desde el punto de vista formal, *El corazón helado* resulta especialmente interesante porque combina elementos característicos del modo reconstructivo con algunos típicos del modo vivencial. Por un lado, la novela tiene un narrador-protagonista que proporciona una mirada al pasado desde el presente, pero por otro lado también cuenta con un narrador externo, que transporta al lector al pasado a la manera del modo vivencial. Asimismo, la novela rechaza los juegos postmodernos metaficticios y autorreferenciales,[2] que caracterizan a muchas obras reconstructivas, y opta por una estética realista cuyo objetivo es, como indica Santamaría Colmenero (2013: 201, 219),

[1] Según el número de ediciones e impresiones, *El corazón helado* ocupa el lugar noveno entre las novelas españolas sobre la guerra civil publicadas entre 1989 y 2011 (Becerra Mayor 2012: 53-54). De las novelas analizadas en este trabajo, únicamente *Soldados de Salamina* supera con sus 25 ediciones e impresiones las 11 con las que cuenta la novela de Grandes. A diferencia de las otras obras del corpus, *El corazón helado* tiene incluso sus propias páginas web, en las que el lector encuentra el árbol genealógico de los protagonistas, fotografías y otros materiales relacionados con la novela.

[2] Me llama la atención que dos autoras, Ana Zapata-Calle (2009) y Ana Corbalán (2011), catalogan *El corazón helado* dentro de la categoría de *metaficción historiográfica*, concepto con el que Linda Hutcheon (1988: 5) se refiere a una forma concreta de novela postmodernista, esto es, "those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages".

"'desvelar' la realidad" y dar cuenta de "lo que *verdaderamente* ocurrió". Por consiguiente, la novela se sitúa en un punto medio entre los dos modos, pero me he decantado por catalogarla dentro del modo reconstructivo debido a la complejidad de la estructura narrativa y porque la obra enfatiza la búsqueda identitaria del narrador-protagonista y la relación entre el pasado y el presente.

2.2 Narradores, focalización, personajes

Una de las características formales que definen el modo reconstructivo es la presencia de un narrador-protagonista. Situado en el presente, este narrador-protagonista indaga en el pasado y procura reconstruir un acontecimiento o una serie de acontecimientos que de alguna forma resultan decisivos tanto para la comprensión del presente como para la propia identidad del narrador. En *El corazón helado*, el personaje de Álvaro Carrión ocupa este papel, aunque en comparación con las otras novelas reconstructivas analizadas en este trabajo, el rol que asume es relativamente pasivo: "yo no tengo vocación de detective" (Grandes 2007: 414), confiesa el propio personaje. En lugar de rastrear el pasado con ahínco simulando el trabajo de un historiador, Álvaro descubre datos y secretos del pasado sin apenas esforzarse; en realidad, es el personaje de Raquel el que le revela la mayoría de los datos sobre la traición de Julio Carrión a los Fernández.[3] Por tanto, lo que la novela destaca no es el proceso de investigación del narrador-protagonista, sino las consecuencias que el conocimiento de los hechos del pasado supone para su identidad y, por extensión, para el presente y el futuro de la sociedad española.

Mientras que el narrador-protagonista Álvaro proporciona una visión de los acontecimientos del pasado desde las coordenadas políticas y sociales del presente, *El corazón helado* tiene también un narrador externo que, a la manera de un narrador típico del modo vivencial, ilumina el pasado desde el punto de vista de los personajes que vivieron los hechos históricos mediante la focalización interior. Los focalizadores principales —pero no los únicos— situados en el pasado son Julio Carrión e Ignacio Fernández Muñoz, abuelo de Raquel. También la propia Raquel, situada en el plano temporal del presente, hace de focalizadora en las partes primera y tercera del libro. Además de las dos voces narrativas y la perspectiva de varios focalizadores, la novela también incorpora en el texto la voz de numerosos otros personajes por medio de frecuentes y a menudo extensos diálogos.

Debido a la presencia de los dos narradores, la posición reservada para el lector en esta obra es diferente a la que se le reserva en las novelas reconstructivas en general. En lugar de descubrir el pasado junto con el narrador-protagonista al paso que las indagaciones de este van dando resultados, los conocimientos del lector de *El corazón helado* generalmente superan a los de Álvaro, dado que el narrador externo, prácticamente omnisciente, le ofrece un acceso aparentemente directo a los acontecimientos del pasado y al mundo interior de los protagonistas de los hechos. Por

[3] En cuanto a este aspecto, mi lectura de la novela se diferencia de la de Irene Andrés Suárez (2011: 318), que considera que Álvaro lleva a cabo "una laboriosa y compleja investigación doble, casi policiaca" y también compara su pesquisa con el trabajo de un detective.

consiguiente, el lector conoce las motivaciones, los pensamientos y los sentimientos de los personajes que protagonizaron los hechos, mientras que Álvaro, por su parte, solo puede adivinarlos. En cambio, lo que se le oculta al lector casi hasta el final de la obra son la verdadera naturaleza de la relación que une a Raquel y a Julio Carrión, y la sinceridad de los sentimientos que Raquel alberga hacia Álvaro.

El personaje de Julio Carrión ocupa en la novela el papel tradicional del "malo" y constituye el eje central de la obra (de modo parecido que Raffaele Cameroni en *Dientes de leche*), ya que conmociona la vida de todos aquellos que lo rodean. Se le representa como impostor, un ser oportunista y calculador, que aprende a utilizar su don innato de resultar simpático a los demás para su propio beneficio. De joven, Julio se promete a sí mismo no unirse nunca con los perdedores y, a causa de esta decisión, llega a cambiar de bando hasta tres veces: en 1937, se afilia a las Juventudes Socialistas Unificadas, pero después de la guerra, en 1941, se hace falangista y se alista en la División Azul. Cuando las cosas empiezan a pintar mal en Rusia, se escapa a París, donde se hace pasar por un republicano exiliado. Finalmente, en 1947, Carrión vuelve a la España franquista luciendo su carné de la Falange. Se instala en Madrid y, en poco tiempo, amasa una fortuna mediante la usurpación de las propiedades de la familia Fernández, con la que trabó amistad durante su estancia en París.[4]

Los abuelos y los demás familiares de Raquel, en cambio, constituyen un contrapunto moral al personaje de Carrión. Los Fernández, políticamente comprometidos con la República, son representados como personas honradas y valientes, que aguantan el exilio y la traición de su supuesto amigo con dignidad. Curiosamente, el personaje de Julio Carrión se contrasta también con el de Eugenio Sánchez Delgado, un falangista consecuente con sus ideas revolucionarias, que rechaza frontalmente la corrupción del sistema franquista.[5]

En el plano temporal del pasado, los franquistas ocupan por tanto el papel de los malos y los republicanos, el de los buenos. De modo paralelo, los personajes situados en el presente se dividen de acuerdo con su postura política y la actitud que adoptan hacia el pasado reciente. El narrador-protagonista Álvaro se diferencia de sus hermanos tanto por sus características físicas (es moreno) como por su vocación (la ciencia y la enseñanza, en lugar de los negocios) y su postura política (de izquierdas). Mientras que sus hermanos procuran exculpar y ocultar el pasado familiar, Álvaro se irgue en la novela

[4] La autora indica que el expolio de las propiedades de los Fernández narrado en su novela fue inspirado en lo que le ocurrió a la familia García Lorca. Según cuenta la autora, Federico, el padre del poeta, dejó sus tierras al cargo de un amigo al marcharse al exilio, pero éste se las estafó (Grandes 2007: 1233-1234; Castro 28/04/2007).

[5] En la entrevista con Macciuci y Bonatto {{181 Macciuci,Raquel 2008/f: 129}}, Grandes describe a Eugenio como "un ejemplo de cómo se podía conservar la dignidad" en la dictadura, inspirado en la figura de Luis Felipe Vivanco. El personaje apoyó el golpe de estado, pero al ver las consecuencias del franquismo, "asumió que se había equivocado y se fue a su casa". En otra entrevista, la autora relaciona el personaje de Eugenio con su propio abuelo materno, capitán de Ingenería, que se sumó al golpe de Estado: "Una vez concluida la guerra, lo mandaron a Regiones Devastadas. Y estuvo allí un tiempo, pero un día, sin que se supiera la razón, dimitió de su cargo, abandonó el ejército y se marchó a trabajar a la empresa privada. Yo siempre he pensado que no pudo superar la corrupción que vio, la indecencia" (Castro 28/04/2007), cuenta Grandes.

como un ejemplar moral, ya que denuncia los crímenes de su padre y del régimen franquista en general, y reivindica la tradición republicana, a la que la obra concede un valor superior.

2.3 La organización del relato y la temporalidad

El corazón helado tiene una estructura clásica y simétrica. La novela consta de tres partes, que coinciden con el planteamiento del problema, nudo y desenlace, y termina con una nota de la autora. La primera y la tercera parte comprenden cinco capítulos cada una, y la segunda, quince. En las tres partes, los dos narradores de la obra alternan de modo que los capítulos impares son narrados siempre por Álvaro y los pares, por el narrador externo.

En la primera parte, titulada "El corazón", se presentan tanto los personajes principales como los enigmas que constituyen el punto de arranque para la trama. Por un lado, Álvaro empieza a albergar dudas sobre la verdadera personalidad y la biografía de su padre poco después de la muerte de este. A la vez, siente una creciente atracción hacia Raquel, la misteriosa desconocida que aparece en el entierro de Julio Carrión y que se identifica como la amante de este. Por otro lado, se narra un episodio situado en 1977 en el que Ignacio Fernández Muñoz, el abuelo de Raquel, recién regresado del exilio, visita a Julio Carrión y sale llorando del encuentro. Ignacio no explica el motivo del llanto a Raquel que lo acompaña al domicilio de los Carrión, pero las lágrimas del abuelo quedan grabadas en la memoria de la nieta. En los capítulos pares, narrados por el narrador externo, prevalece el punto de vista de Raquel en la edad infantil.

"El hielo", la segunda parte de la novela, profundiza en la historia de Julio Carrión por una parte y en la historia de la familia Fernández por otra parte. Poco a poco, se revela cómo Julio ejecutó una doble traición: traicionó, en primer lugar, a sus "amigos" exiliados usurpándoles todas sus propiedades y, en segundo lugar, a un familiar profranquista de estos —la abuela materna de Álvaro— que se había quedado con los bienes de los Fernández después de la guerra y que también había delatado a un cuñado de Ignacio Fernández. Asimismo, "El hielo" narra la crisis de identidad de Álvaro, cuya imagen de sí mismo está profundamente afectada por la revelación de los secretos familiares y el enamoramiento, que sacude su vida sosegada y previsible. En los capítulos narrados por el narrador externo predomina sucesivamente el punto de vista de Julio y el de Ignacio o de otros miembros de la familia Fernández.

La tercera parte, denominada "El corazón helado", narra el enfrentamiento entre Álvaro y el resto de su familia que surge cuando aquel quiere discutir con los demás sobre el pasado familiar y compartir los datos que ha reunido al respecto. Por otro lado, esta parte también revela en su totalidad el plan que Raquel tramó para chantajear a Julio Carrión y vengar así a su familia. En los capítulos pares de esta parte la focalizadora principal es Raquel.

La novela se cierra con la nota de la autora titulada "Al otro lado del hielo", en la que Grandes agradece la colaboración y el apoyo de numerosas personas, muchas de ellas pertenecientes al mundo de la cultura o la literatura española. La autora hace referencia a varios historiadores y escritores españoles de su propia generación —entre ellos, a su amigo Benjamín Prado, autor de *Mala gente que camina*—, pero también a

figuras literarias y políticas (en su mayoría republicanas) pertenecientes a las generaciones anteriores, como a María Teresa León, a Max Aub, a Luis Felipe Vivanco, a Juan Negrín y, por último, a Antonio Machado, a quien da las gracias "por todo y por el título" (Grandes 2007: 1242).[6] Asimismo, la autora identifica las fuentes, tanto escritas como orales, que le sirvieron de ayuda al redactar la novela. En el modo reconstructivo, las referencias a las fuentes históricas de la obra se incluyen habitualmente en el cuerpo del texto, pero en *El corazón helado* estas aparecen en el paratexto final (al igual que en *Carta blanca*) debido al hecho de que el narrador-protagonista apenas hace pesquisas y, por tanto, no necesita recurrir a libros de historia para informarse.[7] En la nota final, la autora afirma el carácter ficticio de su obra, pero insiste a la vez en la base "real" o histórica del mundo narrativo:

> *El corazón helado* es una novela en el sentido más clásico del término. Es, de principio a fin, una obra de ficción, y sin embargo no quiero ni puedo advertir a sus lectores que cualquier semejanza de su argumento o sus personajes con la realidad sea una mera coincidencia. Lo que ocurre es más bien lo contrario. Los episodios más novelescos, más dramáticos e inverosímiles de cuantos he narrado aquí, están inspirados en hechos reales." (Grandes 2007: 1230)

Por añadidura, como indican Irene Andrés Suárez (2011: 312) y Sara Santamaría Colmenero (2013: 221), la novela adquiere por medio del anexo un carácter testimonial, ya que la autora misma enfatiza su posición como testigo de lo ocurrido, o más concretamente, "de lo que otros le han contado y lo que ella misma ha sido capaz de investigar" (Santamaría Colmenero 2013: 221).[8]

Aunque *El corazón helado* comparte varias características con el modo vivencial, *El corazón helado* se distingue de las obras vivenciales por una mayor complejidad en el tratamiento del tiempo. La novela de Grandes se centra, por un lado, en los acontecimientos que tienen lugar en la guerra civil y la posguerra, incluyendo el exilio republicano y la segunda guerra mundial en la que lucharon muchos españoles, tanto republicanos exiliados como falangistas de la División Azul. Por otro lado, la obra fija la

[6] Aparte de las referencias a Machado —presentes tanto en el título de la novela y en los nombres de las tres partes como en el cuerpo del texto—, la novela contiene también otras referencias y citas literarias. Por ejemplo, en el capítulo trece de la segunda parte Álvaro lee y reflexiona sobre las *Comedias bárbaras* de Valle Inclán y al descubrir la carta de despedida de su abuela (en el capítulo cinco de la segunda parte) el narrador-protagonista evoca versos de Miguel Hernández. Sobre la influencia galdosiana y machadiana en la obra, véase Santamaría Colmenero y Buckley (2008).

[7] Santamaría Colmenero (2013: 219-220) llama la atención sobre la relación particular que muchas novelas de la memoria, inclusive *El corazón helado*, mantienen respecto a la historiografía: por un lado, los novelistas se apoyan en los estudios históricos, pero por el otro, mantienen que el pasado ha sido ocultado o manipulado. Con sus obras, los autores pretenden oponerse a una supuesta "versión oficial" del pasado, heredera del franquismo y formada en la transición y se apropian así de la tarea de divulgar a un público amplio una versión "verdadera" de lo ocurrido.

[8] "Los pozos de Arucas, en Gran Canaria, existen. Yo he estado allí de la mano de Pino Sosa, hija del alcalde socialista que fue sepultado en vida […] Y he estado también en la plaza de tientas que sigue existiendo en el sótano de Los Gabrieles, en la calle Echegaray […]" (Grandes 2007: 1230), afirma la autora convirtiéndose así en un testigo vicario. En el apéndice, Grandes afirma y subraya la historicidad de varios episodios narrados en la novela, pero también menciona dos casos en los que ha aprovechado su libertad creativa para aumentar el dramatismo de la escena.

atención en el presente, concretamente en el año 2005, en el que muere Julio Carrión y comienza la relación de Álvaro y Raquel. Asimismo, la novela hace referencia a algunos acontecimientos que tienen lugar en los años de la Transición, pero este periodo ocupa relativamente poco espacio en el relato, aunque constituye en la novela un periodo clave cuya herencia define en muchos aspectos el presente de la sociedad española.

En lugar de presentar los hechos en un orden más o menos cronológico, como es habitual en las novelas vivenciales, *El corazón helado* opta por una temporalidad más bien circular y hace un uso continuo de anticipaciones y retrospecciones. A menudo, los capítulos comienzan con la narración de una escena sorprendente, cuyas coordenadas espacio-temporales son, sin embargo, bien definidas para impedir que el lector se desoriente. Al cabo de unas páginas, el narrador da un salto atrás y, poco a poco, va dilucidando cómo llegó a producirse la situación descrita al principio del capítulo. Sin embargo, en el relato quedan a menudo lagunas que no se cubren hasta mucho más adelante; asimismo, los capítulos suelen terminar con una pista o una revelación a medias, que se retomará al cabo de uno o varios capítulos. Estas técnicas sirven principalmente para mantener el suspense y, de hecho, "la sutil dosificación de la información" (Andrés-Suárez 2011: 321) puede considerarse uno de los mayores aciertos de la obra.

En *El corazón helado*, el relato vuelve repetidamente a algunos acontecimientos del pasado, que se narran desde el punto de vista de diferentes personajes, tanto desde la perspectiva de aquellos que los vivieron como desde la de aquellos que los conocen por medio de historias familiares y recuerdos de otros. Asimismo, en la estructura lingüística del texto hay muchas repeticiones, frases que se reiteran una y otra vez dentro de un mismo capítulo o a lo largo de toda la novela. Algunas de las frases repetidas cambian de forma y/o significado en algún momento de la trama y facilitan así una nueva interpretación o una comprensión más plena de lo ocurrido, al igual que ocurre cuando un acontecimiento ya relatado es narrado desde el punto de vista de algún otro personaje.[9] Además, en una novela tan larga (y a veces digresiva) como *El corazón helado*, las repeticiones dan unidad a la obra y funcionan como *leitmotivs* que ayudan al lector a traer a la memoria sucesos y personajes de los capítulos anteriores.

2.4 La identidad personal

De acuerdo con las características centrales del modo reconstructivo, el narrador-protagonista de *El corazón helado* atraviesa una crisis de identidad cuyas claves se hallan en el pasado familiar y, por extensión, nacional.

El narrador-protagonista Álvaro ha sentido siempre una gran admiración hacia su padre, Julio Carrión, a quien describe repetidamente como "un hombre mucho más extraordinario de lo que hemos llegado a ser sus hijos" (Grandes 2007: 69).[10] Sin

[9] Gracias a estos procedimientos, la narración adquiere características propias de la memoria comunicativa familiar: en el ámbito de la familia, ciertos episodios del pasado son evocados una y otra vez, y a menudo por medio de las mismas expresiones o giros lingüísticos, hasta que éstos llegan a formar parte de la identidad familiar, esto es, del relato compartido que contribuye a definir la familia como tal.

[10] La misma frase, con una mínima variación en la forma, aparece, por ejemplo, en las páginas 173, 189 y 197.

embargo, después de la muerte de su padre, Álvaro se da cuenta de la rareza de su estructura familiar —la ausencia de abuelos, tíos, primos— y empieza a recordar casi obsesivamente datos y palabras discordantes con la imagen idealizada que tiene de su progenitor. Por consiguiente, empieza a preguntarse qué clase de persona era su padre en realidad. Las dudas hacen que se sienta desleal pero, a pesar de los remordimientos, Álvaro decide registrar el despacho de su padre en busca de evidencia porque siente que no se trata solo de la memoria de su padre, sino que lo que está en juego es su propia memoria. La inquietud del narrador-protagonista se plasma en el cambio que se produce en la frase que este ha utilizado para describir a su padre: "no dudaba de que mi padre había sido un hombre excepcional", dice Álvaro, "pero ya no estaba seguro del significado de aquel adjetivo" (Grandes 2007: 305).

En efecto, Álvaro descubre en el curso de la novela varios hechos del pasado que no solo cambian la valoración que hace de su padre sino también la imagen que tiene de sí mismo. En primer lugar, Raquel, su amante y portadora de la memoria familiar de los Fernández Muñoz, le revela que la fortuna que Julio Carrión construyó en la posguerra se origina en el expolio ilegítimo de los bienes de los abuelos y los bisabuelos de ella. Asimismo, Álvaro descubre que también su abuela materna había intentado robar las propiedades de la familia Fernández Muñoz y, además, había delatado y causado la muerte del marido de una tía abuela de Raquel. Esta información resulta devastadora para Álvaro, que no solo siente rechazo hacia su familia, sino que también experimenta una ruptura en su propia identidad y biografía: "[…] no sabía quién era yo […] Lo único que podía saber era que, en aquel momento, estaba comenzando la segunda parte de mi propia historia, un horizonte vacío, desnudo, de contornos gigantescos y difusos, que sólo podía contemplar con la imprecisión de un recién nacido" (Grandes 2007: 965).

En segundo lugar, Álvaro descubre —por pesquisas propias— la verdadera identidad de su abuela paterna, que no había sido una mujer vulgar y sumisa ni había muerto durante la guerra, tal como su padre había contado siempre. En realidad, su abuela Teresa había sido una dirigente republicana que había abandonado a su marido beato y autoritario en 1937 para marcharse a Madrid con otro hombre, también republicano, y había muerto cuatro años después en una cárcel franquista. En el despacho de su padre, Álvaro encuentra la carta de despedida de su abuela Teresa dirigida a su hijo, que no quiso marcharse con ella. Al leer la carta, Álvaro siente una súbita identificación —tanto en términos personales como políticos— con la abuela a la que nunca llegó a conocer. Su emoción y agitación interna se plasman en el texto, que combina las líneas de la carta (en cursiva) con los pensamientos y sentimientos que estas suscitan en el personaje.

Al descubrir que su padre había falseado la memoria de la abuela, Álvaro deja de sentirse "el hijo traidor" (Grandes 2007: 406) y establece una conexión íntima con la abuela Teresa; el nieto deja de vincular la carta con su padre y siente que la abuela se dirige directamente a él. Álvaro aprende de memoria las líneas de la carta y recita en su mente las palabras de Teresa, que no solo le dan consuelo y esperanza, sino que también le han de servir de guía moral: "los hombres sin ideas son muñecos, marionetas, o algo peor […], personas inmorales, sin dignidad, sin corazón […]", escribe Teresa, "[pero] tú

no puedes ser como ellos, tú tienes que ser un hombre digno, bueno, valiente" (Grandes 2007: 402).[11]

Además, Álvaro se identifica con las ideas políticas de su antepasada hasta el punto de que se adjudica la tarea de redimir (simbólicamente) a los republicanos: "tú, hoy, has ganado la guerra, abuela" (Grandes 2007: 405), piensa el nieto cuando lee la carta. Aunque Álvaro es consciente de que para Teresa "esta victoria póstuma, simbólica y tardía" por medio de su nieto es "un triunfo inútil" (Grandes 2007: 405), para él no lo es: "Teresa González Puerto […] había perdido una guerra pero jamás la razón, y por eso merecía que yo venciera por ella" (Grandes 2007: 524), afirma el narrador-protagonista.[12] Después de haber leído la carta tres veces consecutivamente, Álvaro acaba evocando los versos del poema "Elegía" de Miguel Hernández[13]: "[…] quiero escarbar la tierra con los dientes, […] quiero apartar la tierra parte a parte, […] a dentelladas secas y calientes, […] quiero minar la tierra hasta encontrarte, […] y besarte la noble calavera, […] y desamordazarte, […] y regresarte […]" (Grandes 2007: 407). De esta manera, el relato vuelve a hacer hincapié en el deseo del narrador-protagonista de "desamordazar" y "regresar" a su abuela, o dicho de otro modo, expresa la voluntad de Álvaro de dar voz a los republicanos y de recuperar sus valores y su proyecto político para finalmente "ganar la guerra" que su abuela un día perdió.

Como indica Sebastiaan Faber (2011b: 105), la relación de Álvaro con su familia se caracteriza por una tensión entre *filiación*, o los lazos constituidos por el parentesco, y *afiliación*, entendida como una relación "basada menos en la genética que en la solidaridad, la compasión y la identificación" (Faber 2011b: 103). Por una parte, el descubrimiento de la traición de Julio a los Fernández Muñoz obliga a Álvaro a replantearse sus lazos filiativos con el padre, al mismo tiempo que se afilia, mediante su relación con Raquel, con las víctimas de este. Por otra parte, el descubrimiento de la abuela republicana —de la que su padre, a su vez, se desafilió en su juventud— le ayuda, en parte, a superar la crisis de identidad "porque le permite hacer un salto generacional y armonizar sus relaciones filiativas con sus instintos afiliativos" (Faber 2011b: 106). Obligado a desafiliarse de su padre, Álvaro dirige su admiración hacia Teresa, a la que describe ahora como "una mujer extraordinaria, más de lo que yo nunca

[11] En el nivel personal, Álvaro se identifica también con su abuela por el adulterio que ésta comitió, ya que él también mantiene una relación extramarital. De algún modo, este paralelismo con la trayectoria de la abuela le sirve para exculparse, aunque su situación es completamente diferente de la de su abuela, cuya actividad política su marido beato, autoritario y conservador intentó primero impedir y luego estorbar. Como indica Sara Santamaría Colmenero (2013: 216), "la lealtad de Álvaro hacia su nuevo amor y hacia su abuela republicana […] contrasta con la falta de lealtad a la que hasta ese momento había sido su compañera." Grandes enfatiza el papel del impulso amoroso (en lugar del de la razón) como el motor que desencadena la decisión de Álvaro de conocer y enfrentarse al pasado familiar "y de esta forma resta legitimidad a lo que esa acción significa, en última instancia, un cambio de postura frente al pasado y una relectura de la transición" (Santamaría Colmenero 2013: 216), argumenta la autora.

[12] Las palabras del narrador-protagonista hacen eco de la cita de Antonio Machado que cierra la novela: "… para los estrategas, para los políticos, para los historiadores, todo está claro: hemos perdido la guerra. Pero humanamente, no estoy tan seguro… Quizá la hemos ganado" (Grandes 2007: 1227).

[13] "[Q]uiero escarbar la tierra con los dientes, […] quiero apartar la tierra parte a parte, […] a dentelladas secas y calientes, […] quiero minar la tierra hasta encontrarte, […] y besarte la noble calavera, […] y desamordazarte, […] y regresarte […]"(Grandes 2007: 407).

llegaría a ser en mi vida" (Grandes 2007: 534) empleando así la misma expresión con la que antes hacía referencia a su padre.[14]

Aunque la experiencia de Álvaro cobra protagonismo en la obra, también el personaje de Raquel atraviesa una crisis personal e identitaria que le obliga a replantearse tanto sus lazos filiativos como afiliativos. Desde pequeña, Raquel ha estado muy unida a sus abuelos, especialmente a su abuelo Ignacio, con el que visita el domicilio de los Carrión en 1977. Aunque la visita se mantiene viva en la memoria de Raquel, ella no llega a entender el significado de la misma hasta muchos años más adelante. La única explicación que su abuelo le da en el momento es que "para vivir aquí [en España], hay cosas que es mejor no saber. Incluso no entender…" (Grandes 2007: 128). Solo once años más tarde, en 1988, Raquel consigue arrancarle una explicación parcial: Ignacio le confiesa que Julio Carrión robó las propiedades de su familia, pero se niega a entrar en detalles.

En 2004, Raquel se ve obligada a vender su piso a una empresa de Julio Carrión y le pide a su abuela que le cuente finalmente toda la historia. Para convencerla, invoca los mismos motivos que Álvaro: necesita conocer la historia de su familia "para saber quién soy yo, y por qué me llamo como me llamo" (Grandes 2007: 1062). La abuela accede, pero pide a cambio que Raquel no haga "nada raro" (Grandes 2007: 1063) con lo que ella le cuente. Sin embargo, en contra del deseo explícito de sus abuelos, Raquel utiliza la información para chantajear a Julio Carrión, aunque su plan de extorsión fracasa más adelante por varias razones. En primer lugar, Julio Carrión muere y, en segundo lugar, Raquel se enamora de su hijo Álvaro cuando finalmente entiende que este no se parece en absoluto a su padre, sino que en realidad tiene más en común con el abuelo Ignacio, al que Raquel siempre ha admirado. En tercer lugar, al final Raquel se da cuenta de que el deseo de venganza y el plan de chantaje la están convirtiéndo en una persona ruin, parecida al propio Julio Carrión, por lo que decide renunciar a su plan:

> […] aunque Carrión ya estuviera muerto y la historia demasiado lejos de la derrota, de la victoria, ella nunca podría cambiar de bando, seguir con alegría los pasos del traidor. Y eso era lo que había hecho hasta que las palabras, las sonrisas, las miradas de Álvaro la convencieron de que estaba tratando con él, no con su padre. Al pensarlo, sintió un escalofrío, y entonces todo se esfumó, sus planes, su ambición, su proyecto de venganza. En el hueco que dejó libre la sombra del número de seis cifras, no halló sólo el resplandor rojizo y denso de su deseo, sino también el eco de las palabras de su abuelo, lo que es mejor para vivir aquí, y la memoria de todas las promesas que no había querido cumplir. (Grandes 2007: 1188)

[14] Aunque el narrador-protagonista condena rotundamente lo que su padre hizo a los Fernández Muñoz y está resentido porque le "robó" a la abuela Teresa, al final Álvaro es, sin embargo, capaz de reconciliarse, por lo menos en parte, con la memoria de su padre: "Había tenido que aprender a amar a Raquel por encima del amor de mi padre y ahora tendría que aprender a seguir amando a mi padre al margen de mi amor por Raquel y de mi propia voluntad. Y nada sería tan duro, nada tan difícil ni tan raro como aceptar esa soledad nueva y más cruel, la conciencia de ese amor que no deseaba pero tampoco podía dejar de sentir, por más que despreciara a aquel hombre, por más que me avergonzara de él, por más que me humillaran su historia y su codicia. Yo no me merecía un hombre así, pero nunca iba a tener otro" (Grandes 2007: 1116).

De esta forma, Raquel toma consciencia de sus actos y, en lugar de imitar el comportamiento del traidor de su familia y "cambiar de bando", renuncia a su plan y retoma el lazo afiliativo que la une a sus abuelos.[15]

2.5 La República como ideal del pasado y horizonte de futuro

En su tesis doctoral, Sara Santamaría (2013) analiza *El corazón helado* a la luz del *nuevo discurso republicano*, que ha emergido con fuerza entre ciertos sectores de la izquierda intelectual española en los años 2000 y está estrechamente relacionado con el movimiento ciudadano por "la recuperación de la memoria histórica". Según la autora, este discurso se ha articulado "de forma predominante" (Santamaría Colmenero 2013: 197) en las novelas de la memoria que no solo representan la guerra civil y sus consecuencias, sino que también indagan en la memoria de ese pasado y sus usos, como ocurre en las obras reconstructivas. Almudena Grandes puede ser considerada una representante "ejemplar" del nuevo republicanismo, ya que ha ocupado un lugar visible en el movimiento por la recuperación de la memoria y ha participado en numerosos actos e iniciativas cuyo objetivo ha sido homenajear a los republicanos que lucharon en la guerra civil. *El corazón helado* es la primera de sus obras que sitúa el tema de la memoria en el centro de atención, pero el tema de la guerra civil ha sido una presencia constante en su obra desde el primer momento.

El nuevo discurso republicano, descrito por Santamaría (2013: 179), se caracteriza por el deseo de recuperar la herencia del republicanismo —entendido como "valores de lucha por la libertad, la justicia y la igualdad"— y por la expectativa de volver a instaurar un régimen republicano en España. Este discurso cuestiona el éxito de la transición y niega que España haya alcanzado una democracia plena y verdadera; supuestamente, la ausencia de juicios para condenar a los responsables de los crímenes cometidos por la dictadura y la insuficiente restitución moral y económica de las víctimas de la guerra y del franquismo habría dado lugar a una democracia defectuosa e inconclusa. A partir de esta premisa, surgen las reivindicaciones de justicia y de reconocimiento de las víctimas que han tenido una fuerte presencia en la esfera pública española sobre todo después de la creación de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica en 2000.

El nuevo discurso republicano, que se refleja claramente en *El corazón helado*, se inserta en la tradición regeneracionista y reproduce el viejo relato del fracaso de la modernidad en España, ya que promueve una lectura de la transición como fracaso e interpreta la historia reciente del país en términos de excepcionalidad, lo que se hace evidente en el siguiente comentario de Grandes:

> […] de lo que se trata es de denunciar que mi país es un país que sigue estando muy enfermo, es un país anormal, que ha tenido una trayectoria completamente contradictoria y que ha ido a contratiempo en relación a todos los países de su entorno y que es un país que no está normalizado

[15] Además de los casos de Álvaro y Raquel, *El corazón helado* narra en el capítulo doce de la segunda parte la historia de la reconstitución identitaria de Ignacio Fernández Salgado, padre de Raquel, que en un viaje de estudios a España toma consciencia de sus raíces familiares.

> democráticamente, por eso de que se intentó crear una democracia sin raíces (Macciuci & Bonatto 2008: 135)

En consonancia con los supuestos del nuevo discurso republicano, la autora asocia la Segunda República con la modernidad, el progreso y los valores democráticos, y considera que este periodo debería restaurarse como el principal referente de la democracia actual. Esta visión del pasado, el presente y el futuro de la nación española promovida por el nuevo republicanismo se plasma de modo claro en *El corazón helado*, como procuraré demostrar a continuación.

La representación del pasado reciente en la novela se apoya en gran medida en dos tópicos: el de las dos Españas y en la idea de la Transición como un momento de desmemoria u ocultación del pasado. El tópico de las dos Españas, que presenta la división violenta y el enfrentamiento fratricida como características de la historia contemporánea del país, es una idea persistente en el debate en torno a la identidad nacional de España y tiene su origen en el regeneracionismo. De acuerdo con el nuevo discurso republicano descrito por Santamaría, *El corazón helado* asocia sistemáticamente la Segunda República con la modernidad y el progreso, y representa a los republicanos como personas valientes, moralmente íntegras y coherentes con sus ideas. En cambio, la novela identifica la dictadura franquista con el atraso y la retrata como un periodo inmoral, que favoreció a personajes oportunistas y sin escrúpulos como Julio Carrión.

En primer lugar, las dos Españas están representadas en *El corazón helado* por las dos familias enfrentadas, los Carrión y los Fernández, pero la ruptura se produce también en el interior de la familia Carrión:

> En el comedor de [la] casa, la correlación de las fuerzas reproducía la composición del Parlamento. La derecha tenía la mayoría absoluta, pero la izquierda, mi mujer, mi cuñado Adolfo y yo, con el apoyo pasivo y casi siempre silencioso de mi hermana Angélica, era apasionada, peleona. El radicalismo de nuestras posiciones se había ido alimentando mutuamente hasta el punto de que yo, que […] había ido adoptando posiciones políticas más por instinto que por necesidad, me encontré arengando a mis alumnos contra el gobierno […] Eran tiempos de guerra, y aunque el conflicto sólo fuera simbólico, ideológico, la necesidad afilaba los instintos. (Grandes 2007: 59-60)

En segundo lugar, la idea de la división violenta entre los españoles se repite en las múltiples "historias españolas", los pequeños relatos intercalados en el relato principal, que narran de modo sintético historias trágicas de muchos personajes secundarios. A primera vista, los relatos intercalados, que evocan horrores de la guerra y de la represión franquista, parecen digresivos respecto al relato principal, ya bastante enrevesado en sí, pero en realidad sirven para crear unidad de significado en el conjunto de la obra porque lo que hacen es reiterar, y por tanto reforzar, el mensaje del relato principal.

La transición ocupa relativamente poco espacio diegético en la novela, pero resulta sin embargo un momento clave para entender la visión que *El corazón helado* promueve de la historia y el presente de la nación española. Ignacio Fernández Muñoz, el abuelo de Raquel, vuelve a España en 1976 y el año siguiente visita a Julio Carrión para hacerle saber que conserva las escrituras de los bienes que este robó a sus padres. Sin embargo,

sus amenzas no conducen a nada: las relaciones de poder establecidas durante la dictadura se mantienen y la transición supone así, para Ignacio, una derrota más. No hay juicios y los culpables no reciben castigo, pero Ignacio tampoco reclama justicia, sino que opta por callar. En España, nadie parece recordar la lucha de los republicanos para defender la legalidad democrática de la Segunda República. Por tanto, según la interpretación del pasado que promueve la novela, la transición no dio lugar a una recuperación de la tradición republicana, sino que supuso más bien un "borrón y cuenta nueva", que no deshizo del todo los vínculos con la dictadura.

En la novela, la transición y los años ochenta se retratan como un tiempo caracterizado por el silencio y el deseo de olvidar el pasado. Ignacio no quiere hablar del pasado y, además, considera que para su nieta es mejor no conocer los agravios del pasado. Asimismo, en la casa de los padres de Raquel "nunca se hablaba de la guerra, ni del exilio, ni del regreso. Era como si nada de eso hubiera sucedido" (Grandes 2007: 1048). En la casa de los Carrión, sin embargo, los hermanos mayores supieron en 1977, después de la visita de Ignacio, que su padre se había quedado con algunas propiedades de la familia de la madre, pero lo vieron como algo justificado. Únicamente Julio, homónimo de su padre, entiende la monstruosidad de lo ocurrido, y siente miedo, pena y vergüenza durante un tiempo. Piensa que todos los que lo rodean tienen que saberlo, pero hacen como si no supieran nada; al cabo de un tiempo, sin embargo, se "acostumbr[ó] a vivir con los demás, a vivir como si no supiera, como si no [l]e importara nada" (Grandes 2007: 1024).

2.6 El papel de los nietos y los usos de la memoria

Por medio del relato primario situado en 2005, la novela da cuenta del cambio de actitud hacia el pasado que se ha producido en la sociedad española en las últimas décadas. En el año 1988, cuando Raquel finalmente supo qué había hecho Julio Carrión a su familia, "el pasado no estaba de moda. Recordarlo parecía de mal gusto […] Raquel Fernández Perea estaba contenta con casi todo, y España también" (Grandes 2007: 1051). No obstante, la situación es completamente diferente a mediados de los años 2000 cuando, en plena efervescencia del "boom de la memoria", Álvaro y Raquel empiezan a rastrear sus respectivas historias familiares:

> No son sólo los libros, ni las películas […] la cantidad de documentales que se hacen sin parar sobre la guerra, la posguerra, las cárceles, los campos españoles, los franceses, los niños robados a las presas republicanas, los desaparecidos… […] Los jueces están autorizando las exhumaciones de toda la gente a la que los fachas pasearon durante la guerra, y después. Los están desenterrando de las cunetas de las carreteras, los sacan de los pozos, del fondo de los barrancos… (Grandes 2007: 1096-1097)

Mediante la trayectoria de Álvaro y Raquel, la novela —al igual que la autora en sus comentarios extraliterarios— enfatiza el papel de la generación de los nietos de la guerra como motor de este cambio y también indaga en las tensiones que la reemergencia de las memorias del pasado en la esfera pública ha causado entre las diferentes generaciones, por un lado, y entre la izquierda y la derecha política, por el otro.

Los nietos son representados en *El corazón helado* como la generación capaz de romper finalmente el silencio sobre el pasado porque, al contrario que la generación de sus padres y abuelos, ya no tienen miedo. Ambos protagonistas, Álvaro y Raquel, buscan en el pasado sus raíces identitarias y desvelan secretos familiares, pero también reflexionan sobre las causas y consecuencias de la ocultación y del silenciamiento del pasado por parte de sus familias y de la sociedad en general. Los dos llegan a la conclusión de que el principal motivo es el miedo que afecta a todos los que vivieron la dictadura, independientemente de si se contaban entre los vencidos o los vencedores: "Para todos ellos", piensa Raquel,

> el tiempo había pasado, pero el miedo permanecía, tan poderoso, tan desafiante, tan infranqueable como una montaña de cumbres heladas que los lugareños se acostumbran a mirar desde el llano durante años y años, sin atreverse siquiera a imaginar que alguien pueda escalarla, y coronarla, y contemplar qué es lo que hay al otro lado. Eso había sido el miedo para ellos, un paisaje, una patria, una costumbre, una condición invariable que no se cuestiona, la misma vida. (Grandes 2007: 1147)

Desde luego, como explicita el personaje de Álvaro, las razones de unos y otros para mantener el silecio fueron diferentes: mientras que sus padres callaron para protegerse a sí mismos, los abuelos de Raquel querían proteger a su nieta y facilitar la integración de esta en la sociedad, para favorecer así la convivencia pacífica de los españoles. Sin embargo, señala Álvaro, el silencio tuvo "un solo resultado para los hijos, para los nietos de todos" (Grandes 2007: 996): el desconocimiento del pasado nacional y de las propias raíces.

Aunque Álvaro y Raquel emprenden una búsqueda paralela, los dos sin embargo hacen un uso muy diferente de las memorias familiares "recuperadas". Como ya he señalado, el personaje de Raquel utiliza en principio la memoria familiar como una excusa para chantajear a Julio Carrión y representa, por tanto, el uso interesado y oportunista de las memorias del pasado. Raquel encuentra en el piso de sus abuelos las pruebas del expolio de su familia y entiende que si su abuelo, víctima de la estafa, ocultó la historia de sus descendientes por miedo, el estafador debe tener aún más motivos para querer ocultar su delito. Lo que hace el personaje es presentarse en el despacho de Julio Carrión con toda la documentación y amenazarlo con publicar un libro en el que revelaría todos sus secretos sucios. Es consciente de que su amenaza es débil —ya no habrá juicios y nadie le arrebatará a Carrión sus propiedades—, pero apuesta por el "miedo antiguo, cuajado" (Grandes 2007: 1097) del viejo ladrón y acierta, incluso demasiado bien, ya que Carrión sufre un ataque cardiaco inmediatamente después de la visita de Raquel y muere poco después. La muerte del patriarca supone, sin embargo, un problema para la ejecución del plan de chantaje, aún vigente, porque Raquel es consciente de que los hijos de Carrión pertenecen a la misma generación que ella misma y, por tanto, nunca la temerían. La publicación de un libro les supondría solo "una molestia pasajera" (Grandes 2007: 1141).

En cambio, Álvaro emerge en la obra como un ejemplo moral respecto a los usos del pasado. En lugar de perseguir intereses económicos como Raquel —o estatus social como su amigo Fernando Cisneros, que utiliza la memoria de su abuelo para ligar— el

motor de la búsqueda de Álvaro es el deseo de autoconocimiento: lo que persigue es descubrir la verdad sobre el pasado de su familia y de su país para poder afirmar su propia identidad. Mientras que la historia de Raquel enfatiza las diferencias generacionales en la manera de encarar el pasado, la trayectoria de Álvaro llama la atención sobre las tensiones entre la izquierda y la derecha. El descubrimiento de la abuela republicana supone un alivio para Álvaro porque le permite hacer un salto generacional e identificarse con un pariente que considera digno de respeto y de admiración. Sin embargo, esto no es suficiente para él; el personaje quiere compartir sus pensamientos y los datos que ha descubierto con su familia —aunque sabe que los demás no lo recibirán bien— porque, de otro modo, solo perpetuaría el silencio. Como afirma el propio Álvaro, su único objetivo es romper el silencio sobre el pasado para que este finalmente dejara de "suplantar la verdad":

> Quería hablar. Quería escuchar. Sólo eso, nada más que eso. Quería contar en voz alta lo que nunca había contado a nadie y quería escuchar en voz alta las palabras que nunca había escuchado […] Parecía muy poco pero era mucho, porque había pasado el tiempo, y el silencio pactado para encubrir la verdad había terminado por suplantarla. Ahora la verdad era aquel silencio sólido, duro, imperturbable, la verdadera inexistencia de datos, de palabras, de recuerdos, y los labios cerrados, y las consciencias mudas, y la exquisita indolencia de la riqueza. Había pasado mucho tiempo, pero no demasiado, porque nunca es demasiado (Grandes 2007: 1118-1119).

Para enfrentarse a los suyos, Álvaro se apoya en el legado de su abuela Teresa y busca fuerzas en las palabras de esta, que recita en su mente: "te quiero, y confío en ti, y sé que serás un hombre digno, bueno, valiente" (Grandes 2007: 995).

Los hermanos y la esposa de Álvaro, a su vez, representan, en una escala gradual, actitudes (adversas) que el fenómeno de la "recuperación de la memoria" ha suscitado en la sociedad española. Clara, la menor, no quiere saber nada sobre el pasado familiar porque intuye que la información le afectaría demasiado; si lo ignora todo, no necesita hacer nada al respecto.[16] Julio, en cambio, ha elegido no remover el pasado para ahorrarse complicaciones. Ángélica, la hermana mayor, se ha hecho de izquierdas por influencia de su marido, pero defiende a su padre insistiendo en que la apropiación de los bienes de los republicanos en la posguerra fue legal. Además, como indica Álvaro, sigue manteniendo "su antigua convicción de que las víctimas siempre se merecen la suerte que han corrido" (Grandes 2007: 1122). Como explica la propia autora (Macciuci & Bonatto 2008: 132), Mai, la esposa de Álvaro, mantiene una actitud evasiva parecida a la de Angélica, y personifica "la teoría del cincuenta por ciento", según la que "todos hicieron cosas horribles". Por último, Rafael, el primogénito, representa la actitud de la derecha más recalcitrante que, en las palabras de Grandes (Macciuci & Bonatto 2008: 131), "no se cuestiona nada porque está totalmente de acuerdo con el curso que siguieron los acontecimientos". Rafael insiste en que ni los hijos "ni nadie que haya vivido aquella época, nadie que no haya tenido que tomar deciciones en unas

[16] Curiosamente, Álvaro acepta que Clara tenga el derecho a no saber y a unirse "al clamoroso silencio de millones de voces que habían elegido callar antes que ella, cerrar sus oídos al estruendo de un silencio más ruidoso que cualquier grito" (Grandes 2007: 1206).

circunstancias tan terribles" (Grandes 2007: 1120) tiene el derecho a juzgar los actos del padre.

El personaje de Álvaro, desde luego, defiende la posición contraria a la de sus hermanos y esposa. Lo que propone es que para subsanar las deficiencias del presente —causadas por el silencio impuesto por la dictadura, supuestamente perpetuado en la transición—, es necesario conocer, hacer conocer y saber juzgar lo que ocurrió en el pasado.[17] Álvaro acaba pegándose con su hermano Rafa, pero la decepción más grande, sin embargo, se le causa la reacción de su madre. En lugar de intentar justificarse o mostrar arrepentimiento, la madre se muestra impasible y cínica: admite como verdaderos los datos que Álvaro ha reunido, rellena algunas lagunas y, de este modo, pretende dejar el asunto zanjado y seguir como si nada hubiera cambiado. Para Álvaro, la frialdad de su madre le produce un shock y un rechazo total porque lo que ansiaba era que ella mostrara señales de arrepentimiento:

> […] no me atrevía a pedirle que sufriera, y sin embargo eso era lo único que mi madre habría podido hacer por mí, lo único que me habría consolado, que me habría reconciliado con mi nombre y con mis apellidos, con mi pasado, con el suyo, con aquel amor [hacia el padre] que no podía arrancar de mi memoria. (Grandes 2007: 1216)

Aunque la frialdad de la madre hiela el corazón del hijo, al mismo tiempo este enfrentamiento pone fin a la búsqueda y las dudas del narrador-protagonista y le permite afirmarse en su nueva identidad, caracterizada por la afiliación con los valores republicanos representados por su abuela. "[A]hora que ya sé lo que quería saber, quién soy y quién voy a ser, no sufras, mamá, no se te ocurra sufrir ni un instante, porque yo ya no sufriré por ti" (Grandes 2007: 1224), piensa el protagonista cuando se marcha, sin despedirse, de la casa de su madre.

En este capítulo final de la novela, se advierte un claro deseo de dar validez general al caso de la familia de Carrión y de subrayar la conexión de la historia ficticia de los Carrión con la realidad de la sociedad española. Por medio de la voz del narrador-protagonista, la novela insiste en que la historia de la familia de Álvaro es solo "una historia española" entre "muchas, tantas y tan parecidas […] que de entrada siempre parecen mentira y al final siempre han sido verdad" (Grandes 2007: 1225). De este modo, la autora apela, aunque indirectamente, a la responsabilidad de la memoria del propio lector. Como indica Santamaría (2013: 198, 200), Almudena Grandes reivindica la función política de la literatura, por lo que aprecia, incluso por encima de la calidad de las obras, su capacidad de alcanzar un público amplio y de conmover a los lectores con el fin de disponerlos para la acción.

[17] Mediante una metáfora de la óptica, Álvaro sugiere que la distancia, en realidad, es un factor que beneficia la comprensión de lo ocurrido : "A menudo, la distancia ayuda a enfocar, mejora la percepción de las formas […], y en la misma proporción, la proximidad puede representar un obstáculo para los ojos poco entrenados, pero sólo aplicamos esta regla a las cosas, no podemos invocarla cuando hay personas por medio, tantas personas con tanta tristeza a cuestas. Eso no puede ser […], es imposible, imposible, que nosotros, que ya estamos tan lejos, percibamos con claridad lo que no vimos, lo que no vivimos […]" (Grandes 2007: 1213).

2.7 Desvelar la verdad

Como he procurado demostrar en las páginas precedentes, *El corazón helado* promueve --en sintonía con el nuevo discurso republicano— una determinada interpretación de la historia reciente de España, cuyo objetivo es justificar una propuesta concreta para el presente y el futuro nacionales.

En primer lugar, la novela representa el pasado reciente de España como un fracaso o una excepcionalidad constante, que se debe principalmente a la pérdida del legado republicano después de la guerra civil y a la supuesta imposición de un silencio sobre la guerra civil y sus consecuencias durante la Transición. Por consiguiente, sugiere la novela, se ha producido en la España actual un desconocimiento del pasado entre las nuevas generaciones y una democracia debilitada, construida sobre un vacío. Para subsanar la situación, la novela insiste en la necesidad de recuperar la memoria republicana y restaurar la Segunda República como precursora de la democracia actual y como un modelo para el futuro. Esta interpretación que promueve *El corazón helado* se apoya en dos lugares comunes muy extendidos —el antiguo tópico de las dos Españas y la idea de la Transición como un momento de amnesia—, lo que seguramente facilita la asimilación del mensaje por parte del lector, junto con el hecho de que este mensaje se transmite por medio de una conmovedora historia de amor y una estructura narrativa hábilmente construida.

Como indica Santamaría (2013: 197-198), el nuevo discurso republicano ha sido expresado principalmente por medio de las novelas de la memoria publicadas en los años 2000, en las que la temática republicana va a menudo vinculada a una estética realista y a la reivindicación de autores republicanos como Antonio Machado, Benito Pérez Galdós y Max Aub. Mientras que otros escritores como Rafael Chirbes y Juan Marsé han optado por un realismo de tipo reflexivo o crítico, Santamaría (2013: 200) considera que Almudena Grandes posee una percepción "más ingenua y menos compleja del concepto de realidad". Al igual que Galdós, su gran maestro, la novelista considera la estética realista la más adecuada para dar cuenta de los problemas de la sociedad. Para Grandes, el realismo es el dispositivo literario ideal no solo para "crear mundos completos imaginarios", sino también para "'desvelar' la realidad" (Santamaría Colmenero 2013: 201). Asimismo, en la opinión de Buckley (2008), *El corazón helado* comparte con la obra galdosiana el "afán totalizador […] de definir lo que es España" y la razón por la que la autora retoma la tradición literaria decimonónica ("cavernícola", según el crítico) es porque "sólo con aquella retórica puede abarcarse lo que es un país". La elección de la estética realista debe vincularse, pues, con "la voluntad de superar el relativismo y la falta de referentes morales" (Santamaría Colmenero 2013: 202) que supuestamente ha acarreado el postmodernismo.[18]

En *El corazón helado*, Grandes efectivamente crea un mundo narrativo completo y abundante que procura dar cuenta de lo que es España hoy por medio de la

[18] Grandes concibe el realismo en oposición al experimentalismo de la vanguardia, que considera producto de tendencias extranjeras, y sugiere que la producción literaria de su generación de escritores sobre la memoria de la guerra civil podría constituir la base de una tradición literaria verdaderamente española (Santamaría Colmenero 2013: 199).

incorporación de muchas voces y puntos de vista. Sin embargo, aunque la obra cuenta con dos narradores, numerosos personajes y múltiples relatos intercalados, todos estos apoyan una misma lectura del pasado en lugar de constituir voces divergentes y versiones competitivas o conflictivas. En este sentido, *El corazón helado* se diferencia de otras novelas reconstructivas, en las que el pasado aparece, hasta cierto punto, como una reconstrucción subjetiva: el narrador-protagonista investiga sucesos del pasado y, a partir del material que reúne, coteja y completa con la ayuda de su imaginación, compone un relato que da cuenta de lo ocurrido. En estos relatos, el narrador descubre siempre una verdad oculta(da), pero esta verdad no es exactamente la verdad de los hechos, sino que se trata más bien de una verdad de carácter personal o moral. Aunque los protagonistas suelen adquirir un conocimiento muy detallado del pasado, las novelas reconstructivas, sin embargo, tienden a mantener una duda sobre lo ocurrido, insistiendo así en el hecho de que el pasado es accesible en el presente solo por medio de huellas fragmentarias y no siempre fiables.

En *El corazón helado*, en cambio, la situación es diferente. La pesquisa histórica del narrador-protagonista tiene en esta obra un papel menor del que tiene en las otras novelas reconstructivas que analizaré. A la manera de muchos textos vivenciales, *El corazón helado* tiene un narrador externo que ofrece al lector un acceso supuestamente directo al pasado y a la mente de sus protagonistas. De modo paralelo, el narrador-protagonista de la novela no necesita conjeturar sobre los hechos y esforzarse para componer la biografía de su padre, sino que recibe un relato completo y ya acabado de su pasado familiar: aparte de los pocos datos que Álvaro averigua por su cuenta, Raquel y su madre le cuentan el resto. Por consiguiente, en la novela no hay cabida para dudas ni para relatos contradictorios sobre el pasado, sino se ofrece una sola versión de los hechos, que se presenta como verdadera y correspondiente con la realidad.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3 *MALA GENTE QUE CAMINA* DE BENJAMÍN PRADO

3.1 Una indagación en la historia de los niños robados

El narrador de *Mala gente que camina* (2007)[1], un profesor de instituto con aspiraciones académicas, está preparando un libro sobre la novela española de la posguerra y una conferencia sobre Carmen Laforet. Por medio de la madre de un alumno, el narrador descubre la existencia de una escritora falangista poco conocida, Dolores Serma, que fue amiga íntima de Carmen Laforet y Miguel Delibes. El narrador se interesa por esta figura enigmática y empieza a investigar la vida y la única obra conocida de Serma, una novela de resonancias kafkianas que denuncia de manera velada el robo de hijos a las presas republicanas y su entrega a familias afines al franquismo. Impresionado por el descubrimiento de este drama aterrador, el narrador decide posponer su proyecto de libro inicial para escribir en su lugar una novela, la que el lector tiene entre sus manos, sobre la vida de Serma y el tema de los niños secuestrados por la dictadura.

Mala gente que camina de Benjamín Prado comparte varias características con *Soldados de Salamina*, publicada cinco años antes. Ambas novelas emplean técnicas autorreferenciales y metaficticias, se presentan en principio como "relatos reales" y enfatizan el papel de los testigos de los acontecimientos del pasado. Sin embargo, la visión que la novela de Prado ofrece de la historia reciente es más afín al nuevo republicanismo del *El corazón helado* de Almudena Grandes que a la versión conciliatoria que proporciona Cercas. El autor de *Mala gente que camina* cuestiona, tanto en su novela como en sus artículos periodísticos, el éxito de la Transición y denuncia la falta de voluntad de los poderes públicos de investigar e reparar a las víctimas del franquismo. Por medio de su novela, el autor se propone contar "la verdad silenciada" sobre uno de los crímenes más atroces de la dictadura y contrarrestar así los efectos del supuesto pacto de olvido sobre la que se constituyó, en su opinión, la Transición.

3.2 Narrador y personajes

El narrador-protagonista de *Mala gente de camina* es profesor de literatura y jefe de estudios en un instituto madrileño. Este personaje divorciado vive con su madre y se muestra hastiado tanto con su vida personal como profesional. Se le caracteriza como un personaje sarcástico y soberbio, que tiene una visión del mundo (y de la historia) bastante maniquea y al que le gusta exhibir sus amplios conocimientos históricos y literarios. Para escaparse de la rutina de su trabajo en el instituto, el narrador se ha propuesto escribir un libro "polémico [y] valiente" (Prado 2007: 39) sobre la novela de la primera posguerra española titulado *Historia de un tiempo que nunca existió*, que cree que le ayudará a entrar en la Universidad. Cuando descubre la misteriosa escritora Dolores Serma, el primer impulso del narrador es egoísta —lo que quiere es impresionar a sus colegas investigadores—, pero en el curso de la novela llega a implicarse

[1] La novela fue publicada por primera vez 2006, pero la citaré según la edición de bolsillo de 2007.

personalmente en la historia de Serma y adquiere un sentido de responsabilidad: siente una necesidad moral de contar lo que descubre. De este modo, el personaje evoluciona, según las palabras del autor, "de cinismo a civismo" (Berlanga 10/05/2009; Santos 2006).

El nombre del narrador-protagonista, que refleja el cambio que experimenta, solo se revela en la última página de la novela: se llama Juan Urbano. Hasta este último momento, la novela puede leerse como una autoficción a la manera de *Soldados de Salamina*, dado que el narrador, nacido en 1961 al igual que el autor, insiste en la veracidad de lo narrado y relata su proceso de investigación de modo parecido a como lo hace el narrador de la novela de Cercas. En muchas ocasiones, el narrador parece una proyección del autor en cuanto a sus opiniones y su postura política, pero la revelación del nombre propio del personaje al final de la novela produce, sin embargo, un distanciamiento respecto al autor, algo que no ocurre en *Soldados de Salamina* (Santamaría Colmenero 2012: 59). Otro procedimiento que contribuye al distanciamiento es la caricaturización del personaje por medio de la exageración de algunas manías y rasgos de personalidad.

El punto de vista del narrador y su forma de pensar dominan la novela y la visión que esta ofrece del pasado español. El narrador es el único personaje a cuyos pensamientos el lector tiene acceso (aunque limitado, porque el narrador solo le cuenta lo que le parece oportuno), lo que facilita la identificación del lector con su punto de vista; en cambio, todos los demás personajes y los acontecimientos son retratados principalmente desde la perspectiva del narrador. Aunque el narrador no es siempre honesto con otros personajes de la novela, el lector llega a confiar en él y en su criterio fácilmente por el mero hecho de tener acceso a su vida interior. El autor de la novela confiesa en una entrevista que el narrador de *Mala gente que camina* tuvo que ser profesor para poder citar con naturalidad todo tipo de materiales que el propio autor encontró al documentarse para la novela (Berlanga 10/05/2009). Además, la profesión del narrador contribuye a reforzar su credibilidad como investigador, aunque en ocasiones sus métodos y su ética de trabajo dejen mucho que desear, como veremos más adelante.

Aparte del narrador, en la novela hay varios personajes ficticios que inteactúan entre sí (menos Serma, que se relaciona en el relato con los escritores y otros personajes reales de la posguerra) y un gran número de personajes históricos, que son objeto de investigación del narrador y de las discusiones que este mantiene con otros personajes ficticios, sobre todo, con su madre. Aunque la perspectiva del narrador domina la novela en todo monento, su voz no es la única que se oye en el relato, dado que este contiene muchos diálogos entre los personajes ficticios y un gran número de citas textuales procedentes de memorias, autobiografías y otros textos, en su mayoría reales. De todas formas, los personajes ficticios de la obra no adquieren mucha profundidad. En lugar de contar con una personalidad y una historia propias que les dotarían de vida y de verosimilitud, los personajes tienden a ser meros representantes de una actitud política o una clase social, o bien sirven de vehículo para introducir en el relato algún tema

concreto o un elemento humorístico.[2] De todas formas, el carácter caricaturesco y la falta de profundidad de los personajes parece ser, por lo menos en parte, intencional, dado que el autor explica en una entrevista que, en su opinión,

> [u]n personaje de una novela no tiene que ser una persona, no tiene que ser verdadero sino verosímil, que es distinto; y no tiene que ser una persona sino un *arquetipo*, atesorar los modos de vida, las experiencias, las expresiones, los acontecimientos que le ocurrieron a muchas personas, que han vivido situaciones parecidas a la suya. (Blas Vives 2008)

De modo similar, el narrador de la novela da a entender a menudo que las opiniones de los personajes no son solo suyas, sino representativas de un determinado sector de la sociedad. Asimismo, señala en varias ocasiones cómo los personajes, incluso él mismo, se comportan como personajes de ficción.[3]

Dolores Serma es la escritora de la posguerra cuya vida y obra investiga el narrador. Constituye una excepción en la novela en el sentido de que es el único personaje ficticio que interactúa con los personajes empíricos. La figura de Serma llama la atención del narrador porque, en principio, le parece contradictoria. Por un lado, Serma escribió en los años cuarenta una novela moderna para la época, se movía en el mundo literario de izquierdas y fue amiga de Carmen Laforet, Miguel Delibes, Luis Martín-Santos y Ángela Figuera, entre otros autores. Supuestamente, Miguel Delibes, Carlos Barral y José Manuel Caballero Bonald la mencionan en sus memorias. Por otro lado, el narrador descubre que Serma fue falangista y trabajó en el Auxilio Social. Fue amiga íntima tanto de Mercedes Sanz Bachiller como de Carmen de Icaza. Al narrador le intriga la doble vida de Dolores e indaga en su biografía hasta que descubre el secreto que marcó la vida de la escritora: en realidad, Dolores Serma se afilió a la Falange para ayudar a Julia, su hermana encarcelada, y para recuperar al hijo que esta tuvo en la cárcel, pero que le fue arrebatado y dado en adopción sin el consentimiento de la madre. Serma consiguió recuperar a su sobrino, al que crió como su propio hijo sin revelarle nunca la verdad. Sin embargo, la autora relató su experiencia, en clave simbólica, en su novela *Óxido*; el narrador lo intuye y, al final, sus sospechas se confirman cuando encuentra unos apuntes de carácter autobiográfico de Serma escondidos en medio de una copia mecanografiada de su novela.

Natalia Escartín Martínez es neuróloga y madre de un alumno del instituto en el que trabaja el narrador. En el curso de la novela, este personaje se convierte en la amante del

[2] Por ejemplo, el personaje de Marconi, uruguayo y dueño del restaurante favorito del narrador, sirve para establecer una conexión entre la dictadura de Franco y las dictaduras latinoamericanas. El personaje de Julián, conserje del instituto en el que trabaja el narrador es, en cambio, un personaje caricaturizado que tiene un valor humorístico. Se le representa como un ser servil e ignorante, que tiende a "usar palabras sonoras pero fuera de sitio" (Prado 2007: 17). Además, sufre de una extraña enfermedad, que lo hace levantarse sonámbulo para comer cualquier cosa que halla, incluso detergente. Rodríguez Fischer (2006) critica los chistes que se hacen en la novela a costa de la ignorancia del personaje de Julián y considera, en general, que los personajes de *Mala gente que camina* son "insignificantes" y "costumbristas".

[3] "—¿Podemos tratarnos de tú? Es que me siento como si fuésemos personajes secundarios de una novela de don Benito Pérez Galdós" (Prado 2007: 112), le pregunta el narrador a Natalia. En otra ocasión, comenta sobre "el modo en que, a veces, todos nosotros comportamos como personajes de una ficción" (353) y, en la página siguiente, confirma que "[a]sí somos, puro teatro" (Prado 2007: 354).

narrador. Su principal función en el relato es la de ayudante, confidente e informante del narrador-investigador. Natalia, nuera de Dolores Serma, es el personaje que introduce al narrador, en una conversación, a esta autora de la posguerra prácticamente desconocida. En el curso de la novela, Natalia le facilita al narrador muchos datos y documentos sobre la vida de Serma. Asimismo, el personaje orienta las lecturas del narrador mencionando en una de sus primeras conversaciones los libros y los panfletos de Antonio Vallejo Nájera, cuyas ideas sobre la maldad y la inferioridad mental de los marxistas constituyeron la justificación ideológica del secuestro de los hijos de madres republicanas y su entrega a familias afines al régimen. Según afirma el narrador, estas lecturas "son otra de las razones de que exista esta novela" (Prado 2007: 112).

Carlos Lisvano Serma, marido de Natalia e hijo de Dolores Serma, es economista, abogado y político adinerado, que ha recibido una formación internacional exquisita. Este personaje, hacia el que el narrador siente una gran antipatía, representa ideológicamente a los sectores de la derecha española opuestos a "la recuperación de la memoria". Desconfía del narrador e intenta impedir (en vano) la publicación de su libro por temor a que este tergiverse la vida de su madre. Sin embargo, al final este personaje descubre la amarga verdad sobre la historia de su familia y la identidad de sus padres gracias a las pesquisas del narrador.

La madre del narrador, sin nombre propio en el relato, es un personaje aficionado a la cultura, especialmente al teatro, que tiene una memoria prodigiosa. El narrador mantiene con ella largas discusiones sobre la posguerra, en las que los dos personajes representan posturas ideológicas conflictivas. Por un lado, la madre encarna una visión complaciente de la dictadura, que para ella supuso sobre todo una época dorada del espectáculo vivo, y representa la postura estereotipada de "en ambos bandos se cometiron atrocidades". Por otro lado, el hijo combate con dureza las creencias y los argumentos de su madre, que considera falaces y productos de la propaganda franquista. En realidad, la principal función del personaje de la madre es "catalizar […] información" (Tyras 2011: 356): el narrador se ve obligado a refutar y rectificar constantemente las opiniones y los argumentos "erróneos" de la madre, lo que le brinda la ocasión de desmentir ante el lector una serie de mitos franquistas persistentes; asimismo, la supuesta ignorancia política de la madre le permite al narrador exhibir —y por tanto divulgar al público lector— sus propios conocimientos de la época, fruto de sus numerosas lecturas. Frente al discurso más o menos académico del narrador, la credibilidad de la madre, socavada por los ataques del hijo, se debilita también por su habla coloquial, plagada de refranes.

Virginia es la exmujer del narrador. La relación de los dos personajes empezó en los años ochenta y sirve en el relato como excusa para evocar la Movida madrileña y los años de la Transición. El matrimonio, cuyos primeros años el narrador recuerda con cierta nostalgia, tuvo un fin desgraciado cuando Virgina se enganchó a la heroína. En el presente de la narración, Virginia ha dejado las drogas y los exesposos han retomado el contacto. El narrador apoya y ayuda económicamente a Virginia, que intenta reencauzar su vida y lucha por recuperar su salud —padece de hepatitis— y por reflotar su negocio, un restaurante macrobiótico. Como varios autores han señalado, la trayectoria de

Virginia representa simbólicamente la de la democracia española, tema sobre el que volveré más adelante.

Al lado de los personajes ficticios, en la novela aparece también una multitud de personajes históricos a los que el narrador hace referencia y cuyos textos cita continuamente. Entre estos personajes, hay un gran número de escritores de izquierdas, pero también intelectuales y escritores franquistas y figuras destacadas de la dictadura, tales como Antonio Vallejo-Nájera, Onésimo Redondo, Mercedes Sanz-Bachiller, Pilar Primo de Rivera, Dionisio Ridruejo, etc. Asimismo, en la novela hay referencias a algunos historiadores y a varios autores de libros testimoniales sobre los acontecimientos de la posguerra, como Ricard Vinyes, Tomasa Cuevas y Carlota O'Neill. En cuanto a los personajes empíricos, se percibe en la novela una división maniquea en "buenos" y "malos" según el juicio del narrador. En el primer grupo entran, a grandes rasgos, los republicanos, las víctimas del franquismo y los antifranquistas, mientras que en el segundo caen los falangistas y todos aquellos que en algún momento dieron su apoyo a la dictadura. El narrador se empecina especialmente con los antiguos falangistas o franquistas que, después del fin de la dictadura, manipularon sus biografías para limpiar su imagen. En su opinión, este es el caso de Dionisio Ridruejo, al que ataca en varios momentos de la novela.

A pesar de su habitual hostilidad hacia todos los personajes relacionados con el régimen franquista, el narrador, sin embargo, hace una excepción con Mercedez Sanz-Bachiller ―fundadora del Auxilio Social y esposa de Onésimo Redondo y luego de Javier Martínez de Bedoya―[4] reservándole un papel positivo en su relato: gracias a los consejos y el apoyo de este personaje, Dolores Serma consigue ponerse en contacto con su hermana y, más adelante, liberarla.[5] Por un lado, el papel positivo de Mercedes Sanz-Bachiller puede explicarse por las necesidades de la trama, ya que sin la ayuda de un personaje bien situado en la jerarquía franquista no le habría sido posible a un personaje como Serma, familar de una represaliada, acceder a la información necesaria para recuperar a su sobrino. Por otro lado, parece que el personaje de Mercedes Sanz-Bachiller no ha sido elegido al azar, dado que el autor cree que Sanz-Bachiller fue sustituida en la dirección del Auxilio Social por Carmen de Icaza en 1940 porque no quiso poner en práctica la entrega de niños de familias republicanas a familias afines al régimen. En la novela, el narrador expresa la misma hipótesis, aunque confiesa que no tiene pruebas que la confirmen:

[4] Según Paul Preston (2004), Mercedes Sanz-Bachiller "creía firmemente en los principios políticos de su marido" Onésimo Redondo, aunque no comulgaba con el papel que la sociedad franquista asignaba a la mujer y trabajaba para paliar la miseria de los vencidos por medio de Auxilio Social.

[5] Mercedes Fórmica es otro personaje histórico que ocupó cargos importantes en la dictadura, pero al que el narrador sin embargo evalúa de modo positivo comparándola con Serma: "no sólo eran las dos abogadas, escritoras y militantes falangistas, sino que Formica también se comportó con cierta ambigüedad: por un lado, […] luchó audazmente por que se reconocieran los derechos de las mujeres separadas, que en la España de la posguerra eran vistas como desechos sociales; por otro, estuvo integrada a fondo en la Sección Femenina --cuyas jefas, […] pregonaban todo lo contrario—, ocupó cargos de importancia en el Sindicato Español Universitario (SEU) y fue directora de la revista *Medina*. ¿No sería que ella y Dolores Serma decidieron meterse en la boca del lobo para luchar desde ahí contra él?" (Prado 2007: 230).

> —No es algo que pueda demostrar, al menos por ahora. Pero si me preguntas qué es lo que intuyo en el fondo de esa miseria, entonces te diré que, en mi opinión, Mercedes Sanz Bachiller nunca hubiera llegado tan lejos [como robarle a sus hijos a las presas republicanas], y que ésa es una de las razones por las que la apartaron del Auxilio Social. (Prado 2007: 208)

Dolores Serma también fue amiga de Carmen de Icaza, la nueva secretaria nacional del Auxilio Social. La ayuda de este personaje fue decisiva para Serma ―gracias a Carmen, consiguió averiguar el paradero del hijo de su hermana Julia―, pero el narrador sin embargo no la libera de la responsabilidad, sino que considera que "es absolutamente imposible que no supiera[…] lo que ocurría" (Prado 2007: 209) en la institución que encabezaba.

Por último, hay que señalar el papel destacado que la novela reserva para el lector. El narrador, autor ficticio de la obra, dirige su relato explícitamente a "los lectores", a los que apela continuamente para rogar paciencia, adelantar excitantes giros de la trama, señalar estrategias narrativas, adivinar sus reacciones, etc. De este modo, el narrador involucra al lector en la construcción del relato y, a la vez, lo convierte en un personaje más del mismo asignándole el papel de narratario. Las apelaciones al lector también contribuyen a establecer una relación de cercanía y confianza entre el narrador y el lector, lo que a su vez facilita que el lector acepte y asimile la interpretación del pasado que el narrador quiera transmitirle.

3.3 La organización y la temporalidad del relato

Mala gente que camina consta de veinte capítulos. La acción se desarrolla en dos tiempos, en el presente y en la posguerra, principalmente en los años cuarenta. El relato marco abarca la vida y la investigación del narrador y su duración es aproximadamente de siete meses. Este relato, escrito por el narrador una vez esclarecidos todos los hechos,[6] se sitúa en los años 2000 y avanza más o menos cronológicamente, aunque contiene algunas anacronías menores: en ocasiones, el narrador evoca su juventud, alude a cosas que ocurrirán más adelante o invierte el orden en el que narra ciertos sucesos con el fin de aumentar el suspense. De todas formas, las anacronías están bien marcadas y no dificultan la legibilidad del texto.

El relato secundario, que aborda la vida de Dolores Serma y el drama de los niños robados, se sitúa principalmente en los años cuarenta. A diferencia del relato marco, el relato secundario es fruto de las investigaciones del narrador y se caracteriza por continuas idas y vueltas temporales. Al principio, el narrador dispone de pocos datos y de una idea muy aproximada de lo ocurrido, pero los nuevos datos que va descubriendo en el curso de su pesquisa le obligan continuamente a volver hacia atrás y a revisar su hipótesis inicial. Gracias a estas idas y vueltas, el narrador adquiere una visión cada vez más completa de los acontecimientos del pasado, aunque en ocasiones esta estrategia carga el texto con muchas repeticiones.

[6] Como ocurre en las novelas-investigación en general, la investigación del narrador-protagonista ya ha ocurrido en el momento de la narración, por lo que el lector en realidad no acompaña al narrador en el proceso de indagación, sino que asiste a las conclusiones de su trabajo, al relato en el que éste ordena y construye discursivamente su experiencia y los resultados de su pesquisa (Martínez Rubio 2012a).

Mala gente que camina procura mantener el suspense hasta el final de la novela por medio de la dosificación de la información. Al contrario de lo que ocurre en *El corazón helado*, en la que el lector llega a conocer los hechos del pasado antes de que el narrador-protagonista, el narrador de la novela de Prado, consciente de sus lectores, intenta mantener el misterio hasta el final. El desenlace se sitúa en el penúltimo capítulo, en el que el narrador reúne, a la manera de los detectives de Agatha Christie, a los personajes centrales del relato para revelarles los resultados de su investigación a la vez que se los revela al lector, aunque este probablemente ya ha adivinado por lo menos una parte de ellos (Tyras 2011: 358).

Aparte de las dos líneas temporales, el relato posee también múltiples niveles narrativos, ya que el narrador comenta e inserta en su relato pasajes de la conferencia y del libro que está escribiendo, los cuales a su vez contienen citas de otros textos.[7] Asimismo, el narrador hace referecias a un sinfín de otros textos, en general reales (menos las referencias a Serma y a los textos producidos por ella), los que comenta y de los que también reproduce fragmentos. Como señala Tyras (2011: 361), esta estrategia pone de manifiesto cómo el narrador teje su propio discurso a partir de otros discursos. No obstante, el narrador no concede el mismo valor a todos los textos que cita en su relato, sino que evoca algunos --los afínes al franquismo— solo para descalificarlos, mientras que emplea otros ―los que considera fiables y veraces— como fuentes de autoridad para legitimar su propio punto de vista. Gracias a estos procedimientos, las fuentes de información forman parte de la propia diégesis, por lo que la novela no contiene una bibliografía final.

En *Mala gente que camina* hay dos tendencias aparentemente contradictorias. Por un lado, el autor hace un amplio uso de técnicas metaficticias y metanarrativas que llaman la atención sobre el artificio y la naturaleza ficticia del texto. Por ejemplo, el narrador, autor ficticio de la obra, se dirige constantemente al lector, le explica la génesis de la obra, comenta el proceso de escritura y también señala algunas técnicas y estrategias narrativas que emplea. Asimismo, la novela contiene referencias a la teatralidad de algunas escenas y, en ocasiones, el narrador advierte cómo él mismo y otros personajes se comportan "como si fuesen" personajes de ficción.[8] Por otro lado, el narrador hace hicapié en la veracidad de la historia (ficticia) que narra y en su empeño

[7] Por ejemplo, en el siguiente pasaje, el narrador reproduce una parte de su ensayo, en la que habla sobre la novela de Dolores Serma e incluye una cita de Ángel González: "«El episodio de *Óxido* ―escribí— en el que Gloria, tras escribirse en la piel algunas palabras de protesta, es detenida y llevada a un cuartel donde a ella también le rapan el pelo al cero, le hacen beber aceite de ricino, la duchan con una manguera y la desinfectan con azufre, seguramente antes de violarla, sin duda demuestra que Dolores Serma conocía, por motivos obvios, lo que ocurría en las cárceles del Régimen […] El lugar que describía *Óxido*, […] no era un mundo de ciencia-ficción, sino la pura realidad […] "Si temo / mis imaginaciones / no es porque vengan de mi fantasía, / sino de la memoria […]", escribe Ángel González.» Releí todo lo que había escrito. No estaba mal […]"(Prado 2007: 332-333).

[8] Asimismo, la novela tematiza la escritura: aparte del narrador, muchísimos personajes de la obra son novelistas y escritores, y como profesor de literatura que es, el narrador llena su discurso con constantes referencias literarias y discute cuestiones literarias. Además, el título de la obra hace referencia a los versos de Antonio Machado y también los nombres de los personajes contienen referencias literarias: el apellido Serma es un anagrama de Marsé (Tyras 2011: 360) y el supuesto marido de Serma y padre de Carlos se llama Rainer Lisvano Mann, nombre que contiene una triple referencia literaria a Rainer Maria Rilke, a Novalis y a Thomas Mann (Prado 2007: 320).

de contar la verdad.[9] Aunque la historia de Dolores Serma es ficticia, el narrador sin embargo aporta una gran cantidad de datos históricos y referencias bibliográficas reales sobre la posguerra y los niños apropiados por la dictadura, lo que no solo aumenta la verosimilitud del relato, sino que también contribuye a difuminar la frontera entre historia y ficción, arte y realidad. Además, las entrevistas al autor de la novela ponen de manifiesto que el narrador es, en realidad, poco menos que el portavoz del autor: el autor real y el ficticio de la obra tienen opiniones prácticamente iguales y defienden una visión similar de la historia reciente de España.[10]

La recepción crítica de *Mala gente que camina* ha estado dividida. Mientras que unos alaban la obra, quizás más por el hecho de compartir la postura política e ideológica del autor que por los méritos propiamente literarios del libro,[11] otros han señalado defectos que, en mi opinión, merecen ser tenidos en cuenta. En primer lugar, varios autores y críticos se han fijado en la profusión de información histórica que proporciona el narrador. Como indica Sara Santamaría Colmenero (2012: 59), los datos "no logran integrarse de forma armónica en la narración, [sino que] rompen el ritmo de la novela". Ana Rodríguez Fischer (2006) llama la atención sobre el mismo problema; en su opinión, los datos históricos que el narrador incluye en su relato son tantos que

> […] la ficción queda asfixiada no por la realidad o por la historia, sino por la información. Es abrumadora la descarga (a veces indiscriminada) de información procedente de memorias, autobiografías, dietarios, diarios, ensayos, etc., sobre la época reconstruida, información que se inserta a palo seco y que lo mismo versa sobre temas verdaderamente pertinentes y centrales como se expande a otros asuntos traídos al primer plano del relato de manera un tanto forzada […] Todo esto, […] lejos de contribuir a recrear el telón de fondo en que se desarrolló la tragedia de las hermanas Serma (un escenario, por lo demás, bien conocido, documentado y novelado), contribuye a desdibujarlo, al no centrarse en lo medular de su caso y desparramarse aleatoriamente con largas y cansinas retahílas de datos (Rodríguez Fischer 2006).[12]

[9] En una ocasión, el narrador insiste en la veracidad de su relato a la vez que alude a su carácter "arquetípico" o ficticio: "[…] aquí está la historia de Dolores Serma. Espero que aunque ustedes ya saben que es verídica puedan ver en ella, igual que yo, un arquetipo y una síntesis de aquellos tiempos demoledores en los que cientos de miles de vivían acosados por un Estado criminal que las obligó a mentir, a esconderse y a llevar disfraces para no parecer sospechosas" (Prado 2007: 445).

[10] El narrador comenta en un momento de la novela que "es importante conocer la vida de los escritores: a menudo, en ella están muchas de las respuestas que plantean sus libros" (Prado 2007: 223). Su objetivo es convencer a Natalia de que necesita saber más sobre la vida de las hermanas Serma, pero también puede leerse como un comentario autorreferencial.

[11] "*Nobody is perfect*, como dijo el otro, y esta novela roza esa perfección rara en los tiempos de desinterés general por la literatura responsable", opinan Soldevila Durante y Lluch Prats (2006: 43). Asimismo, Care Santos (26/5/2006) admira el compromiso social y político del autor, y alaba el estilo "original, ágil, brillante" de la novela, así como la dosificación de la información y la construcción de los personajes".

[12] En ocasiones, la cantidad de datos variopintos da la impresión de que el narrador no sabe distinguir lo relevante de lo superfluo, lo que puede llevar al lector a cuestionar su competencia como investigador. En cambio, otros autores consideran la abundancia de información histórica una ventaja. García Urbina (2006) opina que, gracias a los datos, la novela se convierte en "una suerte de documento histórico" y Tyras (2011: 357) la considera un "manual de información histórica de gran eficacia", mientras que

En segundo lugar, la misma información aparece en el relato repetidas veces, "ya que además de ofrecernos los datos sin ensamblar, todavía recién descubiertos, [el narrador] nos hace volver sobre ellos cuando les comunica sus hallazgos a distintos interlocutores, y aun luego, cuando los incorpora a la redacción definitiva de su ensayo" (Rodríguez Fischer 2006). También Ignacio Soldevila Durante y Javier Lluch Prats (2006: 43), autores que por lo demás ofrecen una evaluación muy positiva de la obra, se fijan en estas "reiteraciones innecesarias de datos". En tercer lugar, el relato también contiene, ante todo en los primeros capítulos, descripciones repetitivas de las rutinas cotidianas del narrador (Rodríguez Fischer 2006). Y por último, hay que señalar que el autor también hace uso de una serie de "escenas clonadas" (Rodríguez Fischer 2006), que se repiten a lo largo de la obra con pocas alteraciones: por ejemplo, las conversaciones entre el narrador y la madre, los encuentros del narrador con Julián, conserje del instituto, y las dos cenas en las que participan el narrador, Virginia, Natalia y Carlos.[13]

3.4 La Transición como enfermedad

Mala gente que camina fue publicado en 2006, en pleno debate en torno a la llamada Ley de Memoria Histórica. El debate fue largo y enconado, pero al final la ley se reafirmó en el espíritu de la Transición y la Constitución de 1978, contra la voluntad de los que defendieron la Segunda República como el origen de la democracia española actual. Esta última postura, que se detecta en *El corazón helado* de Almudena Grandes y en varias otras novelas recientes, está muy presente también en la novela de Prado. Aunque la acción de *Mala gente que camina* se sitúa principalmente en los años cuarenta del siglo pasado por un lado y en los años 2000 por el otro, la novela pone de manifiesto que sería imposible entender estos dos momentos sin tener en cuenta el destino de la Segunda República y los años de la Transición; los acontecimientos situados en la década de los cuarenta sirven para poner de manifiesto las consecuencias nefastas de la guerra civil, o de la victoria de los golpistas sobre los defensores de la República, mientras que los acontecimientos del presente sirven para señalar los fallos de la Transición.

De modo bastante maniqueo, la novela identifica todo lo relacionado con la República como bueno y verdadero, mientras que la dictadura se asocia con la mentira y el crimen (Santamaría Colmenero 2012: 59). El narrador, al igual que el autor (Berlanga 10/05/2009), considera la guerra civil una guerra de "exterminio" (Prado 2007: 378) y,[14] al discutir la dictadura, llama la atención sobre temas como la eugenesia, el robo de niños, las terribles condiciones en las cárceles y el papel subsidiario de las mujeres. Asimismo, condena de modo tajante (con la excepción de Mercedes Sanz-Bachiller) a

Soldevila Durante y Lluch Prats (2006: 35) consideran que la obra de Prado, al igual que otras novelas históricas recientes, consigue recuperar "pasajes ausentes en el discurso historiográfico hegemónico".

[13] En cuanto a los constantes diálogos entre el narrador y la madre, Javier Goñi (13/5/2006) los considera "un recurso un tanto sonrojante —y poco literario— […] un fácil *Deus ex machina*, del que abusa Prado."

[14] "No fue una rebelión militar, fue un exterminio: la guerra podría haber durado cinco meses, pero duró tres años porque Franco quiso ir pueblo a pueblo, asesinando" (Berlanga 10/05/2009), afirma el autor.

los personajes que con sus obras o palabras contribuyeron a establecer y a legitimar el régimen franquista y a aquellos que, después de la dictadura, intentaron limpiar su imagen y maquillaron sus biografías para presentarse como demócratas, mientras que defiende y admira incondicionalmente a todos los defensores de la República, a las víctimas del franquismo y a los que se oponían a la dictadura. El personaje de la madre insiste en que "en [las guerras] nadie es inocente" pero, según la visión del narrador, "[l]os inocentes son todos los que mandan al cementerio, a la cárcel o al exilio los militares sediciosos y sus aliados" (Prado 2007: 78).[15] En otra ocasión el narrador exclama: "las cosas son sencillísimas: aquí hubo fascistas y demócratas. Nada más" (Prado 2007: 78).

Benjamín Prado cuestiona el éxito de la Transición tanto en su novela como en sus escritos periodísticos. En *Mala gente que camina*, el narrador-protagonista expresa su postura de modo clarísimo en una conversación con Natalia: "yo creo que, en algunos aspectos, la dictadura nunca se ha acabado del todo. Que en España hay aún demasiado de aquélla" (Prado 2007: 123). El narrador concibe la Transición como un pacto colectivo para olvidar el pasado y, al igual que el propio autor, hace una diferencia entre "pasar página" y "arrancarla", como considera que se ha hecho en España (Prado 2007: 283; Berlanga 10/05/2009; Blas Vives 2008):[16]

> Yo creo lo que se pactó en España con la Transición fue echar tierra encima de demasiadas cosas […] porque mucha gente había sufrido tanto que llegó a renegar de su propia memoria. Que no se repita nunca aquello, decían; por Dios, que no se repita aquello. Y de ahí no los sacabas. (Prado 2007: 283)

Cuando el personaje de Natalia, de profesión neuróloga, le explica al narrador que la memoria no se pierde o se conserva adrede o de manera selectiva, pero lo que sí puede elegirse es el perdón, el narrador contesta que los motivos del "supuesto perdón" (Prado 2007: 283) que se produjo en la Transición no eran, como deberían ser, la generosidad y el sentido de la responsabilidad de los españoles, sino el "puro miedo y, a veces, […] la vergüenza" (Prado 2007: 283). Por consiguiente, argumenta el narrador, no se produjo una verdadera reconciliación nacional, sino un ocultamiento del pasado que a su vez dio lugar a la impunidad y permitió la pervivencia de una visión franquista de la historia.

Según el autor, las consecuencias de la supuesta democratización incompleta del país se perciben tanto en la esfera individual y familiar[17] como en el ámbito de la política

[15] Además, el narrador está de acuerdo con el personaje uruguayo que opina que en todas las dictaduras "los que siempre son iguales son las víctimas" (Prado 2007: 300): "primero los matan y después los desprestigian" (Prado 2007: 300), resume el narrador.

[16] El autor explica que hay "una diferencia muy grande en querer pasar las páginas de historia y querer arrancarlas; son verbos distintos y significan cosas muy diferentes. Pasarlas está bien, no se puede llegar a la democracia, no se puede avanzar ni transformar un drama en una situación normal si no pasas las páginas de la historia, pero arrancarlas supone arrancar con ellas muchas cosas, arrancas mucho dolor, mucho sufrimiento, y arrancas muchos derechos, los de las personas que por nada han sufrido el horror en sus carnes, y eso es lo que no puede ser" (Blas Vives 2008).

[17] El narrador comenta al respecto: "lo mismo que los montes, las paredes del cementerio municipal o los muros de la iglesia, las mentes de nuestra familias también estaban llenas de metralla, ruinas y balas sin estrellar que, por supuesto en la versión de los acontecimientos que a nosotros se nos contaba, habían sido todas ellas disparadas por los rojos" (Prado 2007: 279).

y la legislación. En sus artículos periodísticos, Benjamín Prado denuncia la falta de voluntad de los poderes públicos de investigar los crímenes de la dictadura, de revisar ciertas leyes y de reparar a las víctimas. En primer lugar, el autor cuestiona la ley de amnistía, firmada en 1977 "deprisa y corriendo", a la que equipara con las leyes de punto final latinoamericanas porque impide investigar el "terrorismo de Estado" y los "crímenes contra la humanidad" (Blas Vives 2008) cometidos por la dictadura. En cuanto a la llamada Ley de la Memoria Histórica, Prado la considera "cobardona" y critica el gobierno de Zapatero por falta de "verdadera voluntad" (Berlanga 10/05/2009) de esclarecer el pasado y de reparar a las víctimas (Berlanga 10/05/2009):

> […] nuestro país se ha acostumbrado a considerar el abandono que sufren muchos represaliados por la dictadura una especie de mal necesario, cuando no a verlos a ellos como una presencia molesta que enturbia la imagen luminosa que la admirable democracia española quiere dar de sí misma. (Prado 16/1/2009)

Asimismo, Prado señala la falta de ayudas oficiales para esclarecer el destino de los aproximadamente 30 000 niños robados a sus madres y entregados a familias afines al régimen y hace referencia a la causa contra el franquismo iniciada por el juez Baltazar Garzón, que la Audiencia Nacional hizo parar. "¿[C]ómo es posible", se pregunta el autor, que "aún hoy se dificulte o prohíba [la] investigación desde las alturas del estado de derecho?" (Prado 16/1/2009),[18] y de seguido contesta a su propia interrogante: "Tal vez sea porque esas alturas siempre están cubiertas por la nieve incontestable de la Transición, que con tanta eficacia decora, idealiza y cubre todo lo que está por debajo de ella" (Prado 16/1/2009).

En *Mala gente que camina*, el narrador critica la Transición de modo directo en sus conversaciones y escritos, pero la novela también plantea la cuestión de modo más sutil (y literario) por medio de dos metáforas: la del óxido y la de la enfermedad. En primer lugar, como observa Sara Santamaría Colmenero (2012: 61), la novela establece un paralelismo entre las épocas de la dictadura y la Transición por medio de la metáfora de la oxidación. *Óxido* es, por un lado, el nombre de la novela de Dolores Serma en la que esta describe figuradamente su propia lucha para recuperar a su sobrino arrebatado a su madre encarcelada y entregado a una familia afín a la dictadura. Por otro lado, la herrumbre también marca los recuerdos del narrador de la época de la Transición y la movida madrileña:

> Cerré los ojos. Volví al Madrid de los años ochenta, a la ciudad de Virginia, la juventud y las noches sin fin […] / Y en los colores oscuros se oían canciones de Lou Reed y los recuerdos dejaban en la boca un sabor a la vez amargo y dulce […] / Y la mayor parte de las plabras que decíamos y escuchábamos eran como *oxidadas* y un poco deshechas y según pasaban las horas se iban disolviendo en el aire caudaloso de los bares hasta convertirse en un idioma distinto, una lengua que sólo hablaban y entendían los súbditos del

[18] "¿[P]or qué le tienen tanto miedo los poderes públicos a los mismos a los que les tenían miedo en el año 36?" (Blas Vives 2008), se pregunta el autor en otra entrevista.

.

> país de las sombras, con sus ríos de alcohol, sus campos de amapolas y sus madrugadas hechas de cristales azules. (Prado 2007: 346, la cursiva es mía)

En segundo lugar, los años de la Transición se evocan en la novela por medio del personaje de Virginia, la exmujer del narrador, cuya trayectoria simboliza la de la joven democracia española, como han observado varios autores (Santamaría Colmenero 2012: 62; Johnson 2010: 8; García Urbina 2006). El narrador y Virginia se conocieron a principios de 1980 en uno de los locales emblemáticos de la movida madrileña y se casaron unos años después. El narrador recuerda con cierta añoranza el principio de su relación con Virginia y el ambiente de la movida, marcado por escapismo, deseo de transgresión y desinterés hacia el pasado, que se produjo como reacción a una larga y opresiva dictadura. Es significativo que los recuerdos del narrador de los años ochenta apenas contienen referencias al contexto político del momento.[19] Sin embargo, los felices ochenta llegaron a un fin abrupto cuando Virginia se enganchó a la heroína y el narrador, incapaz de ayudarla, se divorció de ella.

Veinte años después, Virginia sigue sufriendo las consecuencias de sus errores de juventud. Aparte de causar el divorcio, el uso de la heroína también la sumió en graves problemas económicos y le dejó como secuela la hepatitis, por lo que recibe un tratamiento duro. Virginia recurre a su exmarido para reflotar su negocio, un restaurante macrobiótico. La primera reacción del narrador es el rechazo: "Me dieron ganas de preguntarle qué tenía yo que ver con sus asuntos y si conocía la diferencia entre ex marido y botín de guerra" (Prado 2007: 104). La reaparición de Virgina en su vida le incomoda no solo porque esta le pide dinero, sino también porque está intentando entablar una relación más íntima con Natalia. Además, empieza a recordar involuntariamente escenas desagradables y molestas de los últimos tiempos de su matrimonio. Sin embargo, el narrador no es capaz de negar la ayuda a su ex pareja, hacia la que sigue sintiendo un gran afecto:

> Lo cierto es que no era capaz de volverle también yo la espalda a esa Virginia enferma y aislada, y no crean que, en el fondo, no me hubiese gustado, más aún después de aquella conversación en la cual lo que había venido a pedirme, más o menos, era que desmantelase mi barco para tapar los agujeros del suyo. Pero ustedes ya han notado que, dentro de mí, la sombra de Virginia es muy alargada, de modo que comprenderán que no me fuese posible apartarme de sus desgracias, porque era como si en lugar de ocurrirle a una mujer de la que llevaba años separado le ocurriese todavía a la otra, a la que aún era mi esposa y tenía un proyecto en común conmigo. (Prado 2007: 107)

La ayuda prestada por el narrador contribuye a acercar a los exconyuges y, cuando Virginia finalmente vence la hepatitis y su situación económica mejora, los ex esposos

[19] Las únicas menciones brevísimas a la política se sitúan en medio de una larga lista de "imágenes del pasado" que surgen de repente en la memoria del narrador cuando Virginia lo llama "Puma", como en los viejos tiempos: "la primera tarde en que nos dimos un beso […], las mil veces que salimos a la calle Jardines abrazados y llenos de sueños químicos, […], *la noche del 23-F, escuchando la radio en nuestra primera casa, un piso de alquiler de la calle Atocha, el intento de golpe de Estado*, y Virginia que sale una y otra vez del baño cuando la llamé, escucha, escucha, han asaltado el Congreso, Virginia desnuda con un cigarrillo de marijuana entre los dedos, […], o el día de la exposición de Andy Warhol […]" (Prado 2007: 287, la cursiva es mía).

van retomando su relación amorosa: "No digo que todo haya vuelto a ser lo que era en el pasado porque las cosas rotas se arreglan pero no se resucitan, aunque vamos a esperar a ver qué ocurre y a disfrutar mientras lo hacemos" (Prado 2007: 458), confiesa el narrador en el último capítulo del libro.

Como señala Johnson (2010: 8-9), la capacidad de Virginia de curarse y la del narrador de superar su rechazo inicial y prestarle ayuda a su exmujer constituye una alegoría de las posibilidades de la lucha por "la recuperación de la memoria histórica". Lo que sugiere esta subtrama es que la recuperación es posible cuando exista una voluntad explícita de encarar el pasado y buscar soluciones por muy inconveniente o molesto que pueda resultar. Es significativo que el narrador no solo ayuda a Virginia porque sigue albergando sentimientos hacia ella, sino también por un sentido de responsabilidad: "¿Quizás es que, en el fondo, pensaba que todos sus infortunios habían empezado entonces [cuando estaban casados] y, en consecuencia, yo era responsable, en alguna medida, de ellos?" (Prado 2007: 107), dice el narrador y, en otro momento, confiesa que "me gustaba ayudarla, tal vez porque era una oportunidad de hacer en esa ocasión lo que no pude, no quise o no supe cuando Virginia se hundió en la ciénaga de la heroína" (Prado 2007: 228).

La enfermedad de Virginia, la hepatitis C, es un mal grave, pero no fatal, como apunta Johnsson (2010: 9), y, tras una larga lucha, Virginia consigue vencer la enfermedad. La recuperación del personaje constituye una narrativa de restitución, que en clave simbólica apunta la posibilidad de reparar la situación actual por medio de acción deliberada. Al igual que Virginia "debe liberarse poco a poco de la inconsciencia que casi la destruye y recuperar, con la ayuda de la medicina, las riendas de la vida […] la joven democracia de España […] debe ahora también sacudirse el polvo del olvido y aceptar la Historia que dejó en el camino", explica García Urbina (2006). La cura que *Mala gente que camina* propone para la democracia española "enferma" consiste en desvelar, reconocer y dar a conocer los crímenes cometidos por la dictadura franquista y supuestamente ocultados en la Transición.

Benjamín Prado cuenta en una entrevista que la idea inicial de *Mala gente que camina* surgió después de que viera, en 2002, el documental *Los niños perdidos del franquismo* de Montserrat Armengou (2002) sobre la apropiación de los hijos de las presas republicanas. "Hasta ese momento yo no tenía el menor indicio de que esto hubiera pasado" (Berlanga 10/05/2009), recuerda el autor y afirma que para él escribir la novela fue una "obligación política […]: si puedo impedir que siga sin saberse, lo escribo y se sabe" (Berlanga 10/05/2009).[20] El novelista considera necesario divulgar el conocimiento de lo sucedido porque, según él, "estos temas no están en los libros de historia" (Berlanga 10/05/2009). Por esta razón, el autor tardó cuatro años en reunir la información que presenta en la novela:

[20] Aunque los motivos iniciales del narrador son más prosaicos —lo que persigue, en principio, es impresionar a sus colegas con el descubrimiento de una autora olvidada de la posguerra—, poco a poco va adquiriendo una responsabilidad social y al final también se siente "obligado" (Prado 2007: 91) a escribir la novela.

> […] anduve por pequeñas colecciones de ayuntamientos, diputaciones, porque allí está contada la represión apellido a apellido, puerta a puerta. Ahí sí aparecen casos. Estuve en los archivos de la Sección femenina en Alcalá de Henares, hablé con mucha gente de la Asociación para la recuperación de la Memoria Histórica y empezaron a aparecer algunas víctimas, también. Tuve que ir a buscar muy al fondo del cajón […] (Berlanga 10/05/2009)

"Yo me he dado cuenta de que los historiadores eso no lo van a hacer, por eso lo tenemos que hacer los novelistas; no van a hablar de eso […]" (Blas Vives 2008), dice Prado. En otras palabras, el autor se propone cubrir los vacíos de la historiografía por medio de su novela, la que convierte así en una herramienta de divulgación de conocimientos históricos. La abundancia de datos históricos que se percibe en el relato se debe, seguramente, a este deseo de dar cuenta de lo ocurrido, de dejar constancia de los crímenes perpetrados por la dictadura.

3.5 El papel de los testigos

3.5.1 Los testimonios como una forma de legitimar el relato

Como he procurado mostrar en el apartado anterior, tanto el autor como el narrador de *Mala gente que camina* plantean su novela como medio para divulgar el conocimiento histórico sobre la posguerra española en general y la apropiación de niños en particular, lo que podría considerarse una intromisión en el terreno habitualmente reservado para el relato historiográfico. Sin embargo, el narrador no es historiador, sino profesor de literatura, y aunque al principio su propósito es escribir un ensayo literario-histórico, al final acaba produciendo una novela, que desde luego no está sujeta a las mismas exigencias de veracidad y rigurosidad que tendría un trabajo de no ficción o de carácter historiográfico. Como señala Martínez Rubio (2012c: 72), las novelas de investigación renuncian a la pretensión de objetividad y neutralidad —que siguen asociándose con el discurso historiográfico— y, en cambio, enfatizan la subjetividad del narrador-investigador desvelando sus motivos, sus intereses y sus métodos de trabajo ante el lector. En las novelas-investigación suele haber un solo narrador desde cuya perspectiva se representa el mundo narrado. Por consiguiente, todos los materiales narrativos se ordenan y adquieren sentido dentro de su discurso subjetivo y su visión del mundo particular por un lado y, por otro lado, su punto de vista es legitimado, ante todo, por la sinceridad con la que plantea sus intenciones al lector.

En *Mala gente que camina*, el narrador expresa claramente su postura frente a las atrocidades del pasado, pero procura compensar el déficit de neutralidad y legitimar su discurso, en primer lugar, por medio de las numerosas y variadas fuentes de información que utiliza y, en segundo lugar, mediante la repetida alegación de que su único motivo es el afán de verdad.[21] Al igual que en muchas otras novelas de la memoria, en *Mala gente que camina* "el recuerdo y la experiencia de los testigos ocupan un lugar preeminente

[21] "Lo que tengo que hacer es contar la verdad" (84), contesta a la madre cuando esta lo acusa de dejarse llevar por la cólera; "No es rencor, es afán de verdad. […] La verdad, mamá. Ya te lo he dicho, se trata de establecer la verdad, y eso sólo se consigue haciendo antes el inventario de mentiras" (Prado 2007: 267-268), se justifica en otro momento.

como forma de establecer la verdad sobre el pasado frente a otros discursos, como la historiografía" (Santamaría Colmenero 2012: 57), cuya voluntad de dar cuenta de lo ocurrido el autor cuestiona, como he señalado más arriba. Por consiguiente, la mayoría de las fuentes de información que el narrador cita en el curso de la novela son de carácter testimonial o memorístico. Por un lado, entrevista a su madre, que vivió la época, y a Natalia y a Carlos, nuera e hijo de Dolores Serma respectivamente; por otro lado, se informa sobre la posguerra por medio de un gran número fuentes escritas, obras memorísticas y testimoniales, y sobre la vida de Serma a través del estudio de los documentos personales de esta: cartas, manuscritos, fotos, etc.

El narrador se considera a sí mismo "un investigador minucioso" y repite en varias ocasiones que su único motivo es "contar la verdad" (Prado 2007: 84). En la novela, el narrador da cuenta de las distintas fases y facetas de su investigación: cita las fuentes que utiliza, reproduce sus conversaciones con otros personajes, describe el proceso de escritura, expone sus hipótesis y explica cómo las va modificando cuando descubre nuevos datos. Sin embargo, llama la atención que el texto apenas contiene reflexiones o dudas sobre sus métodos de trabajo: el narrador no se interroga acerca de sus propias prácticas y tampoco medita sobre los problemas que implica el uso del testimonio y del recuerdo como fuentes históricas. Al analizar y juzgar la fiabilidad de las fuentes, no sigue una metodología coherente, sino que emplea un criterio ambiguo y subjetivo que refleja sus prejuicios.

En lugar de examinar y establecer la credibilidad de cada documento por separado independientemente de la orientación política de su autor, el narrador suele confiar por completo en las fuentes que concuerdan con su postura política e ideológica y su visión de la historia, mientras que tiende a rechazar y a calificar de falsas todas aquellas que representan una postura contraria a la suya. Estos prejuicios, que condicionan la interpretación histórica del narrador, son seguramente una de las principales razones por las que Rodríguez Fischer (2006) considera que *Mala gente que camina* da lugar a un "tratamiento excesivamente sectario y partidista" del tema que aborda, por lo que resulta "tan próximo en ocasiones al panfleto y al maniqueísmo". En cambio, otros autores consideran *Mala gente que camina* una novela polifónica o dialógica gracias a la confluencia de muchas voces y discursos en el relato. Asimismo, el autor opina que

> […] una de las obligaciones de la ficción es la de no dejar fuera ninguna de las partes de la realidad […] Tú no puedes obviar el hecho de que en España, como esa madre [de la novela], mucha gente todavía seguirá pensando y desde luego ha pensado por muchos años que Franco nos salvó del comunismo […] Pero bueno, hay que recoger eso también, porque sino [sic] estás contando la realidad de una manera muy manipulada. (Blas Vives 2008)

A continuación, voy a examinar, por medio de tres casos —el de la madre, el de Carlos y el de Dolores Serma—, el papel que el narrador realmente asigna a la experiencia de los testigos y a las fuentes testimoniales y memorialísticas en su relato, y cómo las utiliza a la hora de construir su versión de los hechos, que ofrece al lector como la única verdadera.

3.5.2 La madre, víctima del engaño

La novela contiene numerosas escenas de "esgrima dialéctico" (Prado 2007: 74) en las que el narrador discute con su madre sobre diferentes aspectos de la posguerra española. Los interlocutores representan posturas opuestas en varios sentidos. Por un lado, la madre convoca sus recuerdos de la época, de los que muchos están relacionados con el mundo del teatro, mientras que el narrador conoce el periodo solo a través de sus numerosas lecturas. Por otro lado, la madre es un personaje modelado por el entorno franquista de su juventud y "se ha estancado en una cómoda ignorancia de ciertas prácticas" (Sánchez 2012: 62) de la dictadura, por lo que tiende a negar los aspectos más terribles de la posguerra. Al discutir con su hijo, recurre a menudo a tópicos, argumentos y justificaciones propios del discurso franquista y de los sectores de la sociedad que se oponen al movimiento por la recuperación de la memoria histórica en la actualidad. Por ejemplo, justifica a los golpistas: "es que la República lo hizo muy mal, provocó a los terratenientes, a la iglesia y a los militares. Y entonces, pasó lo que tenía que pasar" (Prado 2007: 158); tiende a equiparar a las dos partes de la guerra defendiendo la postura de que "atrocidades se cometieron […] en ambos bandos" (Prado 2007: 159); cuando el hijo la sermonea sobre la represión franquista, evoca el terror rojo; demoniza a los comunistas y sostiene que los españoles tuvieron que "elegir entre Franco y el comunismo" (Prado 2007: 264); y, asimismo, opina que "hay cosas que no deben removerse […] [p]ara no desenterrar viejos odios" (Prado 2007: 268). El hijo, en cambio, defiende la República, a los republicanos y a las víctimas del franquismo, y denuncia los crímenes de la dictadura, que considera que todos los españoles deberían conocer y admitir. Generalmente, el narrador hace hincapié en la manera en la que la dictadura influyó en todos los aspectos de la vida cotidiana, mientras que la madre tiende a minimizar la intromisión (Sánchez 2012: 64).

El narrador considera estas discusiones una forma de informarse sobre el modo de pensar de las personas que se formaron durante la dictadura: "Hablar con ella me ayudaba a situarme: así debieron de ser la mayoría de las personas en la posguerra, mujeres y hombres que intentaban pasar página, omitir el desierto a base de creer en los espejismos" (Prado 2007: 192). De hecho, el narrador subraya en varias ocasiones que la postura y las opiniones de la madre no solo son propias de ella, sino también de un amplio sector de la población: "[n]o había manera de sacarla ahí, como a tantos millones de españoles" (Prado 2007: 160), dice frustrado, o comenta que "aquella opinión [de la madre] no era más que el eco de millones de opiniones iguales, repetidas durante años por los más cínicos y asimiladas por los más ingenuos" (Prado 2007: 381). Dicho de otro modo, el personaje de la madre representa en la novela a todos los españoles "ingenuos" que se conformaron con la dictadura y llegaron a interiorizar, por lo menos en parte, la propaganda franquista y la visión que esta transmitía de la historia.

Las discusiones entre el hijo y la madre siguen siempre una estructura más o menos fija, que Mariela Sánchez (2012) ha analizado con mucho detalle. En primer término, la madre evoca algún recuerdo de los años de la posguerra, a lo que el narrador suele responder con una pregunta que pone de manifiestio la ignorancia de la madre en cuanto a las implicaciones políticas del suceso o fenómeno recordado. En realidad, estas

preguntas contienen una acusación velada. De seguido, la madre reprocha al hijo por su insistencia o por su tono agresivo, pero generalmente admite que no conocía lo que el hijo le acaba de señalar. Este reconocimiento de parcial ignorancia por parte de la madre brinda al narrador la oportunidad de explicarse y, a la vez, de exhibir sus conocimientos bibliográficos sobre la coyuntura histórica y política de la época, los que siempre superan a los de la madre, limitados casi exclusivamente al ámbito del teatro (Sánchez 2012: 64). Asimismo, el habla coloquial de la madre, salpicada de refranes, contrasta con el discurso más o menos académico de su hijo, lo que contribuye a restar credibilidad a la primera.[22]

Como señala Sánchez (2012: 65, 68), las discusiones entre la madre y el hijo invierten la tradicional escena de formación: no es el personaje mayor quien transmite sus conocimientos al más joven, sino al revés, es el hijo el que informa e intenta educar a su madre con el objetivo de "devolverle […] la perspectiva que le robó la dictadura" (Prado 2007: 381). El narrador descalifica sistemáticamente los conocimientos y la visión de la historia de su madre y, por tanto, presenta su perspectiva derivada de la experiencia "como incompleta y sesgada" (Sánchez 2012: 68). El narrador afirma que admira a su madre por "su inteligencia, su memoria y su espíritu combativo" (Prado 2007: 76), pero la actitud que muestra hacia ella más bien roza la condescendencia: por ejemplo, en la última página del libro, asegura que seguirá queriendo a su madre a pesar de sus discrepancias, ya que "no se puede acusar a alguien de haber sido engañado" (Prado 2007: 460).[23]

Aunque la madre acaba casi siempre admitiendo que los conocimientos del hijo son superiores a los suyos, los interlocutores sin embargo nunca llegan a un acuerdo: la información que proporciona el narrador no es suficiente para que la madre cambie de idea. Por consiguiente, los debates no llegan a convertirse en verdaderos diálogos en los que se buscaría el intercambio de ideas y el acercamiento de posturas, sino que quedan en meros "enfrentamiento[s] de rutina en que las posiciones ocupadas están claras de antemano" (Sánchez 2012: 73). De todas formas, el narrador es consciente de la improductividad de sus conversaciones y, de hecho, considera la incapacidad de llegar a un acuerdo como un rasgo típico de los debates sobre la guerra civil entre españoles de diferentes creencias políticas, como muestra un comentario que hace en medio de una discusión:

[22] En ocasiones, como señala Sánchez {{249 Sánchez,Mariela 2012/f: 72}}, también se emplea el estilo indirecto "por el cual se le 'quita la palabra' a la madre para traducir sus argumentos y dejar en claro sus inconsistencias". Por ejemplo, en un diálogo el narrador resume la intervención de su madre de la manera siguiente: "Me volvió a contar la historia de cuando se llevaron a su padre para darle el paseo y lo salvó en el último suspiro, junto a las tapias del cementerio donde lo iban a fusilar, un jefe del Partido Socialista, viejo amigo suyo. ¿Es que acaso mi abuelo había hecho daño a alguien? ¿Es que merecía que lo mataran? No había la manera de sacarla de allí, como a tantos millones de españoles, ni de hacer que saltase de lo personal a lo general: es difícil ser analítico desde el miedo, razonable desde la pasión" (Prado 2007: 160).

23 Dice el narrador sobre la madre: "La imagen que siempre he tenido de ella es la de una mujer feliz, positiva y, sobre todo, perspicaz. Sigmund Freud decía que sólo existen dos maneras de ser feliz: hacerse el idiota o serlo. Dado que mi madre jamás entraría en el segundo grupo, tengo que pensar que pertenece al primero" (Prado 2007: 88-89).

> Y, como ocurre en España siempre que dos personas de ideologías distintas hablan de la guerra civil, volvimos a convertir nuestros argumentos en un tiovivo, esa máquina que, como se sabe, sirve para dar vueltas y vueltas sin moverse de lugar. (Prado 2007: 362)

Sánchez (2012: 69) sugiere que una de las funciones de las conversaciones entre el hijo y la madre es la de interpelar al lector respecto a las versiones heredadas del pasado. De hecho, los argumentos del hijo sirven para demostrar la falsedad de varios mitos franquistas en torno a la guerra civil y sus consecuencias divulgados y repetidos en España durante la dictadura. De todas maneras, la brusquedad con la que el narrador destroza los argumentos de la madre sugiere que el libro no está dirigido a lectores que piensen como esta, sino más bien a aquellos que están ya de antemano más o menos de acuerdo con la postura representada por el hijo. Para este tipo de lectores, el texto proporciona la satisfacción que supone identificarse con el personaje poseedor de los conocimientos y la perspectiva presentados como superiores y verídicos, aunque es cuestionable que el hecho de fomentar este tipo de actitudes pueda servir para avanzar, en el terreno de la realidad, hacia una mayor comprensión mutua entre las distintas partes del presente conflicto social y político en torno a la interpretación del pasado.

Asimismo, se percibe en las escenas de discusión una intención autorial de anticipar y neutralizar críticas previsibles hacia la novela. El procedimiento es sencillo: el autor sitúa las objeciones potenciales hacia la visión del pasado que la novela promueve en la boca del personaje de la madre, cuyo punto de vista se desprestigia en la novela. Por ejemplo, la madre critica en varias ocasiones la imagen estereotipada que el narrador tiene de los españoles de su generación: "No cometas el error de pensar que aquí y en la posguerra éramos todos iguales, […] ni que nos creímos a pie juntillas todo lo que nos contaban. Ni los hombres ni las mujeres" (Prado 2007: 266). Asimismo, el personaje de la madre reprocha muchas veces a su hijo por la tendencia de este al maniqueísmo: "¿No eres demasiado duro? ¿No crees que hubo matices?" (Prado 2007: 124), le pregunta la madre a su hijo, y le advierte que este no debería "ser simplista y dividir el mundo en ángeles y demonios" (Prado 2007: 191)[24]. Además, la madre insiste en que el narrador no debería dejarse "llevar por la cólera, que suele nublar la razón" (Prado 2007: 84) y comenta que no le gustaría que este escribiese "un libro lleno de rencor" (Prado 2007: 267).[25] El narrador, que parece inmune a cualquier duda sobre sus propias prácticas y certezas, hace caso omiso a las objeciones de la madre sin detenerse a reflexionar sobre ellas.

[24] "[S]i lo reduces todo a una cuestión de ángeles y demonios no comprenderás nada. Las cosas no son tan sencillas", advierte el personaje de la madre también en otra ocasión (Prado 2007: 265).

[25] De hecho, la crítica ha señalado estos defectos. Aparte de Rodríguez Fischer (2006), que no aprueba "el tratamiento excesivamente sectario y partidista desde el que se cuenta" el pasado, también di Benedetto opina que la novela cae en ocasiones en "la trampa de la novela de tesis", y Javier Goñi (13/5/2006) llama la atención sobre el tono encolerizado de la novela. Cuando le preguntan al autor en una entrevista sobre las críricas que ha recibido la novela, éste comenta que "las peores reacciones las he tenido de presuntos compañeros de viaje que, por motivos extraños, me consideran demasiado radical. No sería yo, en cualquier caso", se justifica Prado, "sino el personaje, que debe ser así para que la trama funcione, pero hay gente que no sabe leer novelas y confunde las cosas" (Santos 26/5/2006).

3.5.3 Carlos, ¿una víctima que merece su suerte?

Para llevar a cabo su investigación, el narrador necesita la ayuda de Carlos, hijo de Dolores Serma, que tiene en su posesión los documentos personales de la escritora. Sin embargo, el narrador siente una fuerte antipatía hacia este personaje desde el momento en el que se entera de su existencia por medio de Natalia, esposa de Carlos y futura amante del narrador. Ya antes de conocerlo personalmente, el narrador califica a Carlos de "facha" (Prado 2007: 217) y, más adelante, lo describe como un tipo prepotente "de mirada condescendiente, modales rebuscados y una voz campanuda que […] saboreaba como si acabasen de vendérsela en una repostería" (Prado 2007: 302). Los motivos de la actitud hostil del narrador son varios: aparte de los celos, desconfía de Carlos por sus prejuicios de clase, así como por la postura política de este. Por un lado, al narrador le irrita la tendencia de Carlos a presumir tanto de su educación en el extranjero como de su posición social y económica privilegiada:[26]

> Le encantaba pertenecer al bando de los poderosos […] Lisvano fue para mí, de forma instantánea, ese hombre que acabo de describirles, uno de esos tipos a los que no les importa llegar a la meta a costa de olvidar para qué corrían, puesto que sólo les importa el *dónde* y el *cuánto* de cada cosa, siempre y cuándo el primero se pueda resumir con la palabra *arriba* y el segundo con la palabra *mucho*. […] es uno de los que se sienten superiores al resto de la humanidad […] y consideran su posición social una especie de salvoconducto: cómo no estimar aquilatado, respetable, y por extensión, concluyente el juicio de alguien con mis méritos. (Prado 2007: 303)

Por otro lado, Carlos es de derechas y muestra una actitud contraria a "la recuperación de la memoria". Según la explicación de Natalia, su marido considera la guerra civil una cuestión del pasado y tiene una visión positiva de la Transición, al contrario que el narrador:

> [Carlos] te va a contestar que ya no es nuestra guerra, sino una parte del pasado que se superó con la democracia y a través de la reconciliación nacional. Te dirá que para lo único que vale reabrir viejas heridas es para desenterrar viejas hachas de guerra. (Prado 2007: 282)

Al igual que el personaje de la madre, Carlos resta importancia a los crímenes de la dictadura: califica, por ejemplo, las ideas eugenísticas del Coronel Vallejo-Nájera meros "atropellos […] inherentes a una situación como la que se daba entonces" (Prado 2007: 426). Asimismo, el personaje de Carlos se asemeja a la madre en el sentido de que, en lugar de constituir un personaje pleno con una personalidad definida, su función principal es representar a una clase social y a una determinada actitud ante el pasado dictatorial. También en este caso, el narrador lo señala explícitamente: en el último capítulo de la novela, el narrador lamenta que Carlos considere su pasado una tara y

[26] En el pasado, Carlos fue letrado de Las Cortes Generales, profesor de Derecho Constitucional en la Universidad Complutense, trabajó en varias comisiones del Parlamento Europeo y, en el presente de la narración, se dedica a la abogacía (Prado 2007: 306). En su infancia y primera juventud, cursó el preparatorio en un colegio y el Bachillerato en uno alemán, y en la Universidad estudió Derecho y Filología Francesa (Prado 2007: 218).

señala que "[s]eguramente, él también sea, en toda su extensión, un arquetipo, un mal síntoma" (Prado 2007: 445).

Cuando el narrador habla con Carlos por primera vez, en el capítulo catorce, ya sabe más que este sobre algunos aspectos de la vida de Dolores Serma. De hecho, todos los detalles que Carlos le cuenta sobre Dolores le resultan sospechosos y, más adelante, el narrador consigue demostrar que, efectivamente, son falsos. Por ejemplo, Carlos mantiene que a su madre "no le interesaba en absoluto la política; sólo era una persona generosa, que siempre quiso ayudar a los más desfavorecidos" (Prado 2007: 312), mientras que el narrador interpreta la novela de Serma como una obra profundamente política; según Carlos, Serma era religiosa, mientras que su novela demuestra que la autora consideraba la Iglesia cómplice de los crímenes de la dictadura; asimismo, el personaje de Carlos desconoce la gran pasión de Serma, dado que esta casi nunca hablaba de la literatura con su hijo.

Carlos permite que el narrador investigue y promocione la obra de su madre, pero tiene miedo de que este quiera "tergiversar" (Prado 2007: 317) la vida de Dolores. Por consiguiente, el personaje propone que el narrador firme un contrato por el que se compromete a someter el manuscrito a su aprobación antes de su publicación. El narrador firma el contrato, aunque no tiene ninguna intención de acatarlo; de hecho, al final publica su libro sin consultar primero a Carlos. Sin embargo, esta no es la única infracción que comete, sino que el narrador también consigue acceso a los documentos personales de Dolores Serma de modo ilegítimo —Natalia, su amante, se los trae en secreto sin el permiso de Carlos—, lo que le obliga a mentir cuando explica a Carlos los resultados de su investigación y da cuenta de sus fuentes. El narrador no se para a reflexionar sobre su comportamiento ni se arrepiente en ninguno de estos casos, y la caracterización de Carlos como un personaje antipático favorece que el lector tampoco juzgue sus prácticas poco éticas con dureza.

En el primer encuentro entre el narrador y Carlos, este dice claramente que "no dese[a] saber, ni que nadie sepa, más de lo que mi madre quiso contarme" (Prado 2007: 315). La opinión del personaje suscita la cuestión de si las personas tienen o no el derecho a olvidar o a ignorar las atrocidades del pasado, aunque les afecten directamente. En *El corazón helado*, el narrador-protagonista Álvaro respeta el deseo de su hermana Clara a no saber, mientras que el narrador de *Mala gente que camina* decide revelar los resultados de su investigación a Carlos contra la voluntad expresa de este. Aunque el narrador no reflexiona sobre la cuestión, su decisión podría juzgarse como correcta porque permite que el personaje de Carlos conozca la identidad de sus padres biológicos. De todas formas, parece que el hecho de revelarle a Carlos la verdad, por fuerza indigesta, de que este es, en realidad, uno de los niños robados del franquismo, le proporciona cierto placer al narrador. Asimismo, la revelación de la verdadera identidad de Carlos puede ser interpretada como un castigo simbólico por la postura "equivocada" de este personaje respecto al pasado dictatorial.

Debido a sus ideas políticas, el narrador identifica a Carlos con el "bando" (Prado 2007: 218) vencedor de la guerra civil, aunque este personaje es, a la vez, una víctima del franquismo. La falta de empatía del narrador hacia el personaje de Carlos se hace evidente en el capítulo diecinueve en el que el narrador le revela los resultados de su

investigación: este apenas presta atención a las reacciones de Carlos ni se preocupa por lo que este pueda sentir al conocer la verdad; lo que le interesa es mostrar la superioridad de sus propios conocimientos y tener razón. Los últimos párrafos del capítulo en cuestión persiguen claramente un efecto humorístico y procuran reforzar el vínculo del lector con el protagonista, pero —leídos a contrapelo— también ponen de manifiesto la frialdad y la falta de empatía del narrador hacia el personaje de Carlos:

> —Vaya… —dijo el marido de Natalia, que a pesar de todo intentaba parecer… ¿mundano? […]—. Pero, en fin, al menos hoy ya no creo que pueda darme ninguna mala noticia.
>
> —Hombre —dije—, lo único que no sé si has notado que además de no haber nacido en Berlín, sino en Madrid, no lo hiciste en diciembre de 1946, sino en octubre de 1940. Acabas de cumplir, de un golpe, algo más de cinco años.[27]
>
> Carlos Lisvano, o Bates, miró a Natalia Escartín y a su copa y, como estaba vacía, agarró la botella de Château Cantemerle y se bebió a morro todo lo que quedaba. No le culpo. Y menos mal que no parecía haberse dado cuenta de que, encima, me estaba acostando con su mujer. La verdad es que hay noches en las que uno no debería salir de casa. (Prado 2007: 443)

Debido a la ausencia de focalización interna, el lector no tiene acceso a los pensamientos y sentimientos de Carlos, por lo que la única versión de que dispone procede del narrador. Excluir del relato el punto de vista de este personaje favorece que el lector lo condene por sus ideas políticas, al igual que el narrador, sin pararse a reflexionar sobre las consecuencias que la revelación sobre sus orígenes supone para la identidad y la forma de ser del personaje.

En la opinión del narrador, el hecho de conocer la verdad sobre sus orígenes no influye en absoluto en la forma de pensar de Carlos, que intenta impedir la publicación de su libro:

> Intenté hacerle entrar en razón, pero fue imposible. [Carlos] [h]abía superado el aturdimiento que le produjo el impacto de la verdad y era otra vez el de siempre: un hombre en cuyo sistema de valores no tenía importancia que algo fuera cierto o falso, justo o injusto, sino sólo si era beneficioso o nocivo para él. Un amoral. (Prado 2007: 448)[28]

De esta forma, la novela sugiere que la división de los españoles es infranqueable; el narrador considera la derecha española actual heredera de la visión franquista de la historia y da por supuesto que no hay forma de cambiar su manera de pensar. En lugar de buscar un verdadero diálogo con el que considera a su oponente, el narrador se deja

[27] Este radical cambio de fecha de nacimiento del personaje parece inverosímil, ya que Dolores Serma consiguió la tutela de Carlos cuando éste tenía cinco o seis años.

[28] En otro momento del libro, el narrador critica a los vencedores de la guerra civil por "un rasgo típico" suyo que consiste en "justificarse acusando a la propia víctima de sus sufrimientos" (Prado 2007: 387). Aunque las dos situaciones quizás no sean equiparables, llama la atención que el narrador parece considerar que Carlos de alguna forma merece el golpe que supone descubrir, a los sesenta y tantos años, que uno no es quién siempre ha creído ser, que la persona a la que uno ha tomado por su madre no lo es y que, además, esta persona le ha ocultado la verdad a propósito.

llevar por sus prejuicios, y encasilla y juzga ya de antemano a los que no piensan como él.

Debido a la supresión casi completa de la experiencia y del punto de vista de Carlos del relato, el lector no llega a conocer las consecuencias emocionales y psicológicas que el robo de niños supuso para (una de) sus víctimas. Asimismo, la novela también excluye la experiencia de la madre biológica de Carlos, otra víctima de la dictadura, que perdió su salud mental después de que le secuestraron a su hijo y murió, sin volver a verlo nunca, en una clínica psiquiátrica pocos años después de que su hermana la consiguiera sacar de la prisión. En otras palabras, *Mala gente que camina* realza la perspectiva y la historia del narrador-investigador a costa de la experiencia de las víctimas, que queda relegada a un segundo plano, cuando no es directamente excluida del relato.

3.5.4 Dolores Serma, una heroína silenciosa

Cuando el narrador de *Mala gente que camina* lee por primera vez *Óxido,* la única novela de Dolores Serma, intuye que la obra versa, aunque de modo velado, sobre la apropiación de los hijos de los republicanos por el Estado franquista. Al indagar en la vida de la escritora, halla datos contradictorios: por un lado, averigua que la escritora se movía en los círculos literarios de la izquierda pero, por otro lado, sabe que Serma era falangista y trabajaba para Mercedes Sanz Bachiller. El narrador querría entrevistar a la escritora, potencial testigo o víctima del robo de niños, para confirmar sus sospechas sobre la novela, pero Serma padece Alzheimer en estado avanzado, por lo que sus familiares no le permiten visitarla. Por consiguiente, no le queda otra posibilidad que intentar establecer los hechos con la ayuda de las pistas que contienen la novela y los documentos personales de la escritora y mediante su cotejo con otros testimonios y documentos. En cierta forma, la situación le resulta oportuna, ya que puede interpretar la vida del personaje con total libertad sin que Dolores pueda contradecirlo.

Al final, los apuntes personales de Serma, cuidadosamente escondidos en uno de los calcos de la copia mecanografiada por cuadruplicado de *Óxido,* confirman las sospechas del narrador.[29] En primer lugar, las anotaciones comprueban que la hermana de Dolores Serma fue víctima del robo de menores ―su hijo fue secuestrado poco después del parto― y que la novela de Serma efectivamente narra la lucha de la escritora por recuperar al hijo de su hermana. En segundo lugar, muestran que Serma tuvo que renunciar a su verdadera vocación ―la literatura― y afiliarse a la Falange para poder ayudar a su hermana y averiguar el paradero del hijo de esta. En tercer lugar, las anotaciones también revelan la manera en la que Dolores Serma finalmente consiguió localizar y recuperar la tutela de su sobrino, Carlos, a quien crió como su propio hijo sin revelarle nunca la verdad sobre sus orígenes.

En su libro, el narrador se propone restaurar la que considera la verdadera identidad de Serma. La equipara con otras escritoras (reales) de la posguerra como Carmen Laforet y Ana María Matute que, en su opinión, también tuvieron "el coraje de intentar

[29] No se puede decir que se trate de unas memorias, sino más bien de una serie de anotaciones del tipo de las que uno haría una agenda" (Prado 2007: 403), aclara el narrador.

conservar la dignidad en medio del espanto y de hacer compatibles el instinto de supervivencia y el sentido de la responsabilidad" (Prado 2007: 456). De este modo, el narrador convierte a Serma en una figura ejemplar y la confronta con los ecritores e intelectuales falangistas y franquistas, especialmente con aquellos que "maquillaron" (Prado 2007: 267) sus biografías en la transición para darse una apariencia de demócratas:

> Qué asco, pensar en todos esos médicos, filósofos y escritores de segunda que ocuparon las plazas de los depurados, vivieron de algún modo sus vidas y cuando el dictador se fue al otro mundo, los más indecentes aún intentaron falsear la Historia para exculparse, y formaron el coro del descaro: yo evolucioné pronto, yo obedecía órdenes, yo no he matado a nadie, yo ayudé a muchos de izquierdas, yo nunca firmé nada, yo sólo era anticomunista, yo sólo fui monárquico, yo he sufrido un terrible exilio interior. Los cobardes lo son siempre, tanto en la victoria como en la derrota. Es su condición. (Prado 2007: 96-97)[30]

En los apuntes intercalados en la copia de su novela, Dolores Serma habla de dos necesidades contradictorias: por un lado, no quiere hablar de lo que ha vivido por el peligro que podría suponer para sus seres queridos y para ella misma pero, por otro lado, tampoco puede callar porque "la verdad es un veneno para quien la conoce y no la puede compartir" (Prado 2007: 404).[31] Por tanto, la escritura de *Óxido* fue para Serma, según la interpretación del narrador, una forma de "terapia" (Prado 2007: 404) que le permitía "desahogarse callando" (Prado 2007: 404), esto es, contar su historia bajo el disfraz de la ficción. Según el narrador, este propósito contradictorio de "contar lo que no quería que se supiese" (Prado 2007: 432) no fue en absoluto insólito en la posguerra española. De hecho, el narrador relaciona la escritura de Serma con la de Luis Felipe Vivanco, que hablaba en sus diarios del arrepentimiento que le producía su pasado falangista (Prado 2007: 404), y la de Carlota O'Neill, que enterró su autobiografía, envuelta en hule, en las macetas de su terraza (Prado 2007: 432).

La historia de Serma tiene dos caras. Por un lado, la escritora luchó con tenacidad por su hermana y su sobrino, y dejó constancia de su experiencia en *Óxido*, pero, por otro lado, también engañó a Carlos ─llegó incluso a inventar una figura paterna totalmente ficticia─, falsificó su propia biografía, calló sobre el robo de hijos y, en sus últimos tiempos de lucidez, intentó destruir toda la documentación que podría delatar sus

[30] En el discurso del narrador, el antagonista por excelencia es Dionisio Ridruejo, que contribuyó al golpe de Estado, alentó a los falangistas a la violencia y, durante los primeros años de la dictadura, ocupó varias posiciones de poder y también luchó en la División Azul. Al narrador le parece indigno que, a pesar de todo ello, la gente lo considere "un campeón de la democracia" (Prado 2007: 124) y que "todo el mundo lo cit[e] como un modelo de valor y decencia, y no hay quién deje de recordarte lo mucho que sufrió en la España fascista" (Prado 2007: 124). El narrador reconoce que "Ridruejo […] le plantó cara a sus antiguos cómplices y llegaría a sentir repugnancia por la dictadura y acabó en la cárcel, lo deportaron, se involucró en las revueltas universitarias del año 56 y hasta se enfrentó violentamente al marqués Luca de Tena, en las páginas del ABC, para defender a José Bergamín" (Prado 2007: 126), pero considera que, a pesar de todo, el personaje "se hizo demócrata sin dejar de ser falangista" (Prado 2007: 329) y "murió siendo falangista" (Prado 2007: 453) y, por tanto, no merece la fama de "héroe de la resistencia antifranquista [e] impulsor de nuestra democracia" (Prado 2007: 453) que tiene hoy en día.

[31] "Yo no quiero escribir esto. No quiero que se sepa lo que voy a contar y sin embargo, por alguna razón, aunque sólo sea esta vez, necesito hacerlo" (Prado 2007: 402) escribe Serma.

mentiras. En su relato, el narrador acentúa la parte heroica de la historia de Serma, mientras que apenas reflexiona sobre los aspectos dolorosos y moralmente dudosos. Solo alguna de las pocas citas de las anotaciones de Serma que el narrador intercala en su texto permite al lector vislumbrar las dudas que el personaje debe de haber albergado por su decisión de ocultar la verdad. En una de ellas, la escritora reflexiona sobre el derecho a no hablar de lo que sabe y ha sufrido: "No sé si uno tiene derecho a ocultar las injusticias y abusos que sufre […] porque quizás el silencio de las víctimas sea la mejor coartada de los verdugos" (Prado 2007: 404), y en otra cita Serma se pregunta cómo reaccionarían sus seres queridos si llegaran a saber todo lo que ella ha ocultado: "Mi vida entera es falsa […] Tuve que cambiar los rostros de quienes quiero por máscaras y apartarme de mi vocación para salvaguardarlos. ¿Me perdonarán si algún día llegan a conocer la verdad?" (Prado 2007: 403).[32] El narrador incluye estos pasajes en su texto, pero no los comenta explícitamente. La escasez de reflexiones sobre la vivencia íntima de Serma pone de manifiesto que el objetivo del narrador no es profundizar en lo emocional ni en las cuestiones morales, aunque la historia de Serma le proveería de materiales (y motivos) de sobra para ello, sino lo que busca es, ante todo, establecer los hechos.

Aunque el narrador reconoce que la vida de Serma está marcada por las mentiras, está convencido de que su novela, en cambio, narra la verdad:

> ¿Quién era Dolores Serma? ¿Por qué su historia estaba hecha de tantas mentiras e identidades inventadas? No sé qué pensarán ustedes, pero yo, a esas alturas, ya daba por confirmadas las sospechas que tuve en cuanto leí *Óxido*: la vida oficial de su autora, su militancia en la sección Femenina, su adscripción ideológica a la Falange y, casi con total seguridad, su matrimonio con aquel incierto conglomerado de Rilke, Novalis y Thomas Mann a quien llamó Rainer Lisvano Mann, eran pura ficción, mientras que lo que había contado en su novela era la verdad. Sólo restaba descubrir los pormenores de esa verdad. (Prado 2007: 328)

A pesar del carácter literario y altamente simbólico de la obra de Serma y del hecho de que la escritora se guardó de revelar a nadie su experiencia, el narrador considera *Óxido* "un testimonio escrito" (Prado 2007: 389) y equipara a la novelista con los autores de ficción y de obras testimoniales que "fueron capaces de entender que sólo si contaban sus suplicios evitarían la completa inmunidad de los homicidas, en cuyos nombres, gracias a su testimonio, gotea la sangre" (Prado 2007: 445).

Mediante su libro, el narrador se propone devolverle la palabra a Serma, que considera un testigo cuya voz fue relegada (Santamaría Colmenero 2012: 60). Sin embargo, como señala Santamaría Colmenero (2012: 64), la relación que el narrador establece respecto al personaje es asimétrica, ya que en el relato del narrador apenas hay sitio para las palabras propias de Serma. Aparte de unas pocas citas directas, el lector

[32] En una tecera cita, Serma justifica su decisión de no llevar a Carlos a visitar a su madre biológica: "¿Y qué iba a hacer?", escribe Dolores, "El estado físico y mental de Julia, que aún estaba en Ventas, era espantoso. Las condiciones en las que sobrevivía eran infernales y, según las noticias que me daban, tal vez no durase mucho. ¿Cómo iba a sacar a aquel niño de una pesadilla para llevarlo a otra peor? ¿Qué futuro iba a tener el pobre, estigmatizado como hijo de rojos y ex presidiarios?" (Prado 2007: 438).

solo tiene acceso a la voz del narrador, que interpreta y resume tanto la obra como la vida de Serma desde su propia perspectiva y para sus propios fines. De ahí surge la pregunta de ¿hasta qué punto el narrador (o el autor)[33] simplemente atribuye su propia motivación a Serma al dar por supuesto que esta "se obligó a contar su historia […] para impedir que el horror quedase impune" (Prado 2007: 456)? ¿El motivo de Serma, al escribir *Óxido*, fue denunciar el robo de niños, o escribió más bien "a modo de terapia" (Prado 2007: 404) para aguantar el silencio que se veía obligada a mantener, como el propio narrador da a entender en otro momento? En lugar de dar espacio a la perspectiva del personaje-testigo en su relato, el narrador más bien "lo supedita y reduce a una mera figura que le concede legitimidad" (Santamaría Colmenero 2012: 64).

En realidad, el narrador se equipara a sí mismo con la testigo-heroína de su relato. Por una parte, el hecho de compartir el objetivo de Serma (desvelar la verdad oculta) también convierte al propio narrador en una suerte de testigo-héroe de segundo grado. Por otra parte, los dos personajes tienen que luchar contra un intento de silenciamiento. Mientras que Serma tuvo que ocultar y disfrazar su denuncia por miedo a las represalias, el narrador se enfrenta a la posible demanda de Carlos, que quiere impedir la publicación de su libro. Aunque el narrador asume, de esta manera, el papel de una víctima/héroe muy parecido al que atribuye a Serma, confía sin embargo en que su voz, al igual que la de Serma, no será suprimida del todo, sino que llegará al público y permitirá a los lectores conocer la verdadera historia de la posguerra:

> En lo que a mí respecta, estoy orgulloso de haber dedicado todos estos meses de trabajo obsesivo a Dolores Serma […] y no tengo miedo de lo que pueda sucedernos, a ella o a mí, ni hoy ni en el futuro: hoy a mí, porque he firmado con la editorial un contrato por el que, en caso de que la posible demanda de Lisvano triunfe y se nos reclame una indemnización, yo sólo tendré que pagar la cantidad que he recibido como adelanto de este libro, mientras que ellos se ocuparían del resto y de defenderme con sus abogados; y a ella y en el futuro porque, en el peor de los casos, la edición podría ser secuestrada por una orden judicial, pero eso será después de que Lisvano sepa que existe / y la lea para comprobar su contenido / y presente la denuncia / y un juez la admita a trámite / y se celebre el pleito / y se dicte la sentencia / y ésta se ejecute / y los libros se retiren… Y para entonces ya va a ser tarde, porque algún ejemplar, tal vez éste mismo, va a ser preservado, y con él la historia de la admirable Dolores Serma. (Prado 2007: 445-446)

Por medio de la voz del narrador, el texto también invita al lector a asumir el papel de un testigo secundario de los hechos. En el curso de la obra, el narrador se dirige continuamente a los lectores, lo que convierte la novela, según Tyras (2011: 362), "en una especie de ágora que permite concebir la presencia del narrador y del lector en el mismo espacio". Por consiguiente, el lector, o los lectores en plural, se convierten en un personaje más de la novela, al que el narrador "toma permanentemente por testigo de la verdad de lo que está contando" (Tyras 2011: 363). Sin embargo, esta relación, al igual que las que el narrador establece con respecto a otros personajes, no es simétrica, dado

[33] La motivación que el narrador atribuye a Serma es, en realidad, la que empuja al propio autor de la novela, que ha definido su libro como "una novela contra la impunidad y los falsos prestigios" (Ruiz Mantilla 7/4/2006).

que mundo el narrativo se representa siempre desde la perspectiva del narrador, que no solo supone, sino que prácticamente exige que los lectores compartan su punto de vista: "estoy seguro de que la mayor parte de los lectores que me sigan hasta el fin de esta novela que me he visto obligado a escribir, estarán de acuerdo conmigo. O eso, o no tienen corazón" (Prado 2007: 91).

3.5.5 Simulacro de polifonía

Georges Tyras (2011: 361-362) considera *Mala gente que camina* una novela polifónica o dialógica por su carácter intertextual y el recurso de las discusiones entre personajes de ideologías distintas:

> La instancia narrativa no oculta nunca que se nutre de la multiplicidad de voces paralelas, antitéticas, complementarias, y este dialogismo permite evitar una palabra monolítica, monológica, que sería como el remedo de un discurso, de una instancia de poder […] (Tyras 2011: 362)

Aunque es evidente que el narrador construye su discurso a partir de otros discursos, como argumenta Tyras (2011: 362), me inclino a pensar sin embargo que no se trata de "una auténtica polifonía", como señala Santamaría Colmenero (2012: 59), porque, como he procurado mostrar más arriba, la novela "pretende dar cabida a otras versiones del pasado, pero sólo ofrece una como verdadera", la del narrador. Las voces opuestas a la de este —las de la madre, de Carlos y de los escritores e intelectuales franquistas citados por el narrador— son sistemáticamente "deslegitimadas en el relato al ser atribuidas al ocultamiento de información y al engaño" (Santamaría Colmenero 2012: 59). En lugar de ofrecer una lectura alternativa del pasado, las voces de estos personajes constituyen un mero contrapunto "efectista" (Santamaría Colmenero 2012: 59) que solo sirve para reforzar los argumentos del narrador. En suma, el objetivo de las técnicas supuestamente polifónicas o dialógicas de la novela no es, en mi opinión, establecer un diálogo productivo entre distintas visiones de la historia, sino destacar una deslegitimando otras.

3.6 La novela como testimonio y medio de divulgación

Mala gente que camina es una novela que emplea una amplia gama de técnicas metaficticias, por lo que llama la atención la ausencia de una reflexión explícita sobre el valor de la literatura y el tipo de conocimiento particular que la ficción puede aportar frente a otros discursos como el historiográfico o el testimonial.

El narrador de *Mala gente que camina* es profesor de literatura y, cuado lee por primera vez *Óxido*, se fija en las virtudes literarias de la novela:

> Contra todo pronóstico, el libro de Dolores Serma me dejó impresionado. Era una historia que parecía tener el sello de Kafka, además de alguna conexión con la literatura gótica; y que, para estar escrita en 1944, resultaba muy moderna: sin duda, ésa podría ser indistintamente el comienzo de un relato de Samuel Becquett o de Julio Cortázar. Su estilo era de una sequedad hipnótica, en eso coincidía con Carmen Laforet, y el escenario que creaba […] era muy eficaz, te producía una inquietud adictiva algo mareante.

> Era indiscutible que Dolores Serma tenía buena prosa, y desde luego, nada en común con las retumbantes hipérboles de algunos narradores orgánicos del franquismo. (Prado 2007: 139)

Sin embargo, resulta evidente que para el narrador el valor de la obra radica en su calidad de testimonio sobre el robo de niños, mientras que los méritos literarios de *Óxido* solo le sirven como pretexto para convencer a Carlos que le permita consultar los documentos personales de Serma:[34]

> —[…] hasta ahora [no] sabías que la literatura fue su gran vocación, y no un simple pasatiempo. Ni que su novela podría llegar a ser considerada una de las grandes obras de la posguerra. Eso lo cambia todo.
>
> Estuve atento al impacto que le causaba [a Carlos] aquella exageración. No vi gran cosa.
>
> —Perfecto —dijo—, y hasta ahí ya sabes que cuentas con nuestro apoyo y nuestra gratitud.
>
> —Sí, pero el problema es el siguiente: estoy seguro de que *Óxido* contiene algunas claves autobiográficas y necesito conocer algo más la vida de Dolores y de su hermana, para comprobarlo. (Prado 2007: 315)

Asimismo, el análisis textual de *Óxido* que el narrador lleva a cabo es muy mecánico y se centra en la búsqueda de correspondencias exactas entre el mundo narrativo y la realidad cotidiana de la España de la posguerra.[35] Para el narrador es evidente desde el primer momento que *Óxido* es una alegoría del rapto de los hijos de las represaliadas. Sin embargo, no se contenta con el hallazgo de esta obra literaria singular, sino que anhela encontrar otras pruebas que confirmen su sospecha de que Dolores Serma fue testigo de los hechos históricos a los cuales su obra alude. Solo cuando descubre los apuntes personales de la escritora, puede finalmente dar por cierto que "lo que había contado en su novela era la verdad" (Prado 2007: 328). Por consiguiente, para el narrador el valor de la obra de Serma no se halla en su capacidad de evocar el ambiente represivo de la posguerra o de transmitir al lector la angustia de la protagonista que busca durante años a su hijo desaparecido, sino que la considera valiosa por su correspondencia con la realidad y porque está basada en hechos reales vividos por la autora.

Al escribir su propia novela, el objetivo del narrador es dar a conocer los resultados de su pesquisa. No elige el género de ficción por causa de una vocación literaria, sino que recurre a él como subterfugio para evitar la previsible demanda de Carlos: "La ficción es uno de los dos únicos territorios en que es posible esconderse de los abogados. El otro es el cementerio" (Prado 2007: 421), explica. Lo que hace el narrador, por

[34] El narrador utiliza la misma estrategia también en las páginas 307-308 y 316-317.

[35] La novela narra la historia de Gloria, que durante años busca angustiosamente a su hijo en las calles de una ciudad fantasmagórica a pesar del acoso de las autoridades; según el narrador, las zanjas que se van abriendo en la ciudad en la que se ambienta la novela son "un reflejo de las fosas comunes de Franco" (Prado 2007: 143); en el relato reina la oscuridad "porque [en la posguerra] había continuos cortes de luz; y si Gloria camina entre 'árboles cortados' y 'chimeneas frías' es porque se prohibió el gasoil para las calefacciones'" (Prado 2007: 143); y las calles que parecen cambiar de nombre son simplemente el reflejo del hecho de que "los vencedores sustituyeron los nombres de la ciudad de los vencidos" (Prado 2007: 143).

consiguiente, es reducir la literatura a un mero medio de difusión de conocimientos históricos, lo que explica en parte la abundancia de datos y la escasez de introspección y profundización en la vivencia de los personajes. De hecho, la postura del narrador se asemeja en muchos sentidos a la del propio autor. Al igual que el narrador, también el autor de la novela tiende a anteponer el mensaje al medio y el contenido a la forma, lo que le lleva a desaprovechar, en parte, el potencial estético, expresivo y persuasivo propio de la literatura. Como señala Santamaría Colmenero (2012: 63-64), *Mala gente que camina* transmite "una concepción simplista de la forma en la que el arte puede expresar una verdad", y al apropiarse de un afán más propio de la historiografía que de la literatura, la novela también "pierde parte de su ímpetu para generar otro tipo de conocimiento distinto del que puede proporcionar la historiografía" (Santamaría Colmenero 2012: 63-64).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4 *SOLDADOS DE SALAMINA* DE JAVIER CERCAS

4.1 La novela que marcó rumbo

El narrador de *Soldados de Salamina* se llama Javier Cercas, al igual que el autor de la novela. El narrador Cercas es un novelista frustrado que se interesa por una historia de la guerra civil —el fallido fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas, uno de los mayores ideólogos de la Falange— y decide escribir "un relato real" sobre la milagrosa salvación de este personaje. En medio del caótico fusilamiento en masa, Sánchez Mazas consiguió escapar y esconderse en el bosque. Un miliciano lo encontró, pero sin embargo no lo mató: lo miró a los ojos y se dio la vuelta. Intrigado por el gesto del soldado y la historia de unos soldados republicanos desertores que protegieron al falangista hasta la llegada de las tropas franquistas, el narrador empieza a investigar el episodio y al final escribe su relato real, una suerte de biografía interpretativa de Sánchez Mazas. Sin embargo, Cercas siente que su relato no funciona y lo abandona hasta que el personaje de Roberto Bolaño le narra la historia de Miralles, un catalán veterano de muchas guerras que pudo ser el soldado que le perdonó la vida de Sánchez Mazas. El narrador localiza a Miralles y lo entrevista. Aunque Miralles no admite haber sido el soldado que salvó a Sánchez Mazas, su historia permite a Cercas, finalmente, completar su "relato real", cuyas primeras palabras son las mismas que empiezan la novela.

Soldados de Salamina fue publicada en 2001 y cosechó un enorme éxito de ventas, reforzada por las críticas elogiosas de Mario Vargas Llosa y Elena Poniatowska, entre otras. Como han indicado varios estudiosos de la novela española actual, el éxito de *Soldados de Salamina* dio lugar a un nuevo paradigma de escribir sobre la guerra civil española en la que la investigación histórica de un narrador-personaje cobra protagonismo.[1] En la primera década de los años 2000, la estuctura detectivesca, así como las técnicas propias de autoficción y docuficción, que también encontramos en *Soldados de Salamina*, se han hecho sumamente populares en las novelas que indagan en las huellas de la guerra civil que persisten en la España contemporánea.

A pesar de las semejanzas formales entre *Soldados de Salamina* y las otras novelas reconstructivas analizadas en este trabajo, la novela de Cercas sin embargo transmite una visión diferente sobre el pasado español. En lugar de cuestionar el éxito de la Transición y de reivindicar la Seguda República como modelo preferente para la democracia actual, como hacen *El corazón helado* y *Mala gente que camina*, *Soldados de Salamina* más bien promueve las ideas de la reconciliación y de la superación del pasado, reflejando así el llamado espíritu de la Transición.

4.2 Narrador y personajes

El narrador-protagonista de *Soldados de Salamina* se llama Javier Cercas y se presenta como el autor del libro. Es un periodista y aspirante a escritor nacido en 1956. En el curso de la novela, este personaje evoluciona en varios aspectos. Al principio de la

[1] José Martínez Rubio (2012c_ 70-71) muestra cómo el número de las "novelas publicadas en España que contienen una investigación como procedimiento vertebrador de la acción" aumentó significativamente después de la publicación de *Soldados de Salamina* en 2001.

historia, en 1994, se halla en un estado depresivo por tres razones: su padre acaba de morir, su mujer lo ha dejado y, además, se siente fracasado como novelista. Ese mismo año Cercas, sin embargo, conoce la historia del fallido fusilamiento de Sánchez Mazas, lo que lo saca de su abatimiento. Al cabo de un tiempo, Cercas se vuelca en la escritura de un nuevo libro sobre la peripecia del falangista.

Por un lado, *Soldados de Salamina* narra los esfuerzos de Cercas por llevar a cabo su libro y, por otro lado, da cuenta de su progresiva concienciación respecto a la guerra civil. Al inicio del relato, el narrador ignora la historia del conflicto, que le parece "tan remoto como la batalla de Salamina" (Cercas 2001: 43). De hecho, Cercas se sorprende al darse cuenta de que algunos testigos de los hechos siguen vivos. Sin embargo, la investigación histórica en torno a la biografía de Sánchez Mazas y el contacto con los testigos y los protagonistas de la guerra, especialmente con Miralles, le hacen sentirse en deuda. Al final, Cercas asume la tarea de contar en su libro la historia de Miralles y de las demás víctimas o testigos de la guerra. De este modo, el narrador supera su bloqueo creativo y se reafirma como escritor. Además, el narrador vuelve a tener una familia, ya que Miralles se convierte en una figura paterna para él y su relación con su novia, Conchi, adquiere mayor profundidad.

Cercas es el único narrador y el autor ficticio de la novela, por lo que su punto de vista domina el mundo narrativo y condiciona también la visión del pasado que este proporciona. Aunque el narrador procura legitimar su visión de la historia revelando sus fuentes de información y sus métodos de trabajo, su perspectiva subjetiva y su imaginación, sin embargo, influyen inevitablemente en la forma en la que interpreta las fuentes y representa el pasado. El hecho de que el lector tenga acceso al mundo interior del narrador y conozca sus motivos y sus circunstancias personales contribuye a que aquel confíe en su juicio.

Casi todos los personajes de la novela están basados en personajes reales. Sin embargo, los personajes adquieren poca profundidad y su rol en la novela suele ser instrumental, con la excepción de Rafael Sánchez Mazas. A grandes rasgos, los personajes pueden dividirse en dos gupos: por una parte, están los testigos, cuyos recuerdos ayudan al narrador a reconstruir los hechos del pasado y, por otra parte, están los ayudantes, que aportan al narrador ideas que le permiten avanzar en la investigación o en el proyecto de libro. En algunos casos, los personajes cuentan con ambas funciones. Aunque la perspectiva del narrador domina el mundo narrativo y este retrata los personajes desde su punto de vista, el relato también contiene diálogos en los que se oye la voz de varios personajes. Sin embargo, a menudo la voz de los personajes solo sirve para reafirmar la perspectiva del narrador (Santamaría Colmenero 2013: 332); únicamente en el caso de Miralles las palabras del personaje parecen entrar en contradicción con el punto de vista del narrador.

Rafael Sánchez Mazas (1894–1966) fue escritor y miembro fundador de la Falange y ejerció de ministro en el segundo gobierno franquista. Este personaje es el principal objeto de investigación del narrador, al que le intriga el contraste entre la literatura estetizante y las ideas políticas incendiarias de Sánchez Mazas. El objetivo inicial de Cercas es escribir una biografía interpretativa de este personaje la que, por extensión, también indague en "los motivos que indicaron al puñado de hombres cultos y refinados

que fundaron la Falange a lanzar al país a una furiosa orgía de sangre" (Cercas 2001: 143). El narrador rechaza la ideología del personaje, pero lo considera sin embargo un buen escritor, que ha sufrido una injusticia al ser expulsado del canon de la literatura española por razones políticas. Aunque Sánchez Mazas ocupó varios cargos durante el franquismo, el narrador resta importancia a su actividad política y opta por representarlo como un escritor y millonario decadente que se fue apartando de la vida pública después de la guerra.

"Los amigos del bosque" —Daniel Angelats y los hermanos Pere y Joaquim Figueras, oriundos de Cornellá de Terri— fueron los tres soldados republicanos desertores que protegieron a Sánchez Mazas después del frustrado fusilamiento hasta la llegada de las tropas de Franco. Pere, el mayor de los hermanos, se hizo muy amigo de Sánchez Mazas durante los días que pasaron juntos. Pere es un lector ávido y miembro de la Esquerra Republicana de Catalunya. Antes de marcharse, Sánche Mazas prometió a sus nuevos amigos que escribiría un libro titulado *Soldados de Salamina* sobre su peripecia con ellos.[2] Asimismo, les dejó, a modo de salvoconducto, un documento en el que relató brevemente lo que habían hecho para ayudarle. En el curso de su investigación, el narrador entrevista a Daniel Angelats y a Joaquim Figueras, los dos amigos del bosque que siguen vivos, así como a Jaume Figueras, hijo del tercero. Asimismo, el narrador habla con Maria Ferré, hija de otra familia de Cornellá de Terri que también auxilió al falangista.

Antoni Miralles es comunista y veterano de la guerra civil y de la segunda guerra mundial. En la guerra española, Miralles fue soldado de Líster y combatió en el frente de Madrid, en Belchite, en Teruel y en el Ebro. Después del fin del conflicto, cruzó la frontera francesa y acabó en el campo de concentración de Argelès. Para salir de ahí, se alistó en la Legión Extranjera francesa y lo enviaron al Maghreb. Al comenzar la Segunda Guerra Mundial, se unió a las tropas de Leclerc, atravesó varios kilómetros de desierto a pie y luchó contra italianos y alemanes en distintos países de África. Luego fue enviado a Inglaterra para desembarcar en Normandía. Luchó contra los alemanes en el suelo francés, entró en París entre los primeros y siguió combatiendo hasta llegar a Alemania y Austria, donde finalmente pisó una mina después de ocho años de lucha continua. El narrador-protagonista conoce la historia de Miralles gracias al personaje de Bolaño, que lo conoció a finales de los años setenta cuando trabajaba en un cámping. Cercas se siente fascinado por la trayectoria del personaje y decide buscarlo cuando se da cuenta de que Miralles pudo estar en Santa María del Colell en las mismas fechas en las que se produjo el fusilamiento de Sánchez Mazas. Al final Cercas lo localiza en un hogar de ancianos francés. Aunque Miralles se niega a aceptar el papel de héroe que el narrador quiere asignarle, su historia sin embargo permite al narrador completar su libro.

Los escritores Roberto Bolaño y Andrés Trapiello y el historiador Miquel Aguirre son personajes que, cada uno a su manera, guían la investigación del narrador-protagonista. El personaje de Miquel Aguirre informa a Cercas sobre el contexto histórico del fusilamiento de Sánchez Mazas, le da indicaciones bibliográficas y lo pone

[2] Parece que Sánchez Mazas realmente dijo que escribiría un libro sobre su fusilamiento y los amigos del bosque, pero en vez de llamarlo *Soldados de Salamina*, iba a titularse *Los amigos del bosque* (Bueres: 2001).

en contacto con Jaume Figueras, María Ferré y los amigos del bosque. Asimismo, Aguirre le recomienda a Cercas hablar con Andrés Trapiello, que ha investigado y escrito sobre los escritores falangistas. Cercas se pone en contacto con Trapiello y este lo aconseja y le recomienda lecturas. Mientras que Aguirre y Trapiello ayudan al narrador en la investigación, Roberto Bolaño, escritor chileno exiliado en España, ocupa el papel del principal "peón" literario. Por un lado, Bolaño le narra a Cercas la historia de Miralles, lo que le ayudará a reorientar su libro, y también le proporciona a Cercas una definición de héroe que este adopta. Por otro lado, el personaje de Bolaño nunca toma muy en serio la obsesión del narrador de ceñirse a los hechos y personajes reales, sino que elogia las ventajas de la imaginación. De este modo, Bolaño tematiza una de las cuestiones centrales de la novela, esto es, la relación entre realidad y ficción.

Conchi es la novia del narrador-protagonista Cercas. Trabaja de pitonisa en la televisión local y Cercas se avergüenza de ella por su aspecto y su comportamiento. El personaje de Conchi asume una clara función humorística y sirve de contrapunto cómico a la historia trágica ambientada en la Guerra Civil. Conchi es retratada como un personaje "ignorante, […] vulgar y ordinaria" (Antón 2006),[3] que sin embargo apoya emocionalmente al narrador durante su proceso de investigación. Asimismo, Conchi es el personaje que, desde el principio, reprocha al narrador "escribir sobre un facha, con la cantidad de buenísimos escritores rojos que debe de haber por ahí" (Cercas 2001: 68). Cuando Cercas finalmente se da cuenta de que necesita añadir a su relato real una perspectiva republicana, Conchi lo ayuda a localizar a Miralles. Conchi es uno de los pocos personajes totalmente ficticios de la novela.

4.3 Características formales del relato

4.3.1 La estructura y la temporalidad

Soldados de Salamina tiene una estructura tripartita. La primera parte de la novela se titula "Los amigos del bosque" y, en ella, el narrador da cuenta de sus circunstancias personales, cuenta cómo conoció la historia de Sánchez Mazas y narra el proceso de investigación en torno a la biografía del falangista. La segunda parte del libro, titulada "Soldados de Salamina", consiste en el "relato real" escrito por el narrador como resultado de la investigación que realiza en la primera parte de la novela. "Soldados de Salamina" es una biografía de Sánchez Mazas, que también contiene reflexiones sobre el falangismo. El narrador-protagonista Cercas, supuesto autor de la biografía, no aparece en ella como personaje. La tercera parte de la novela se llama "Cita en Stockton"[4] y comienza cuando el narrador acaba de terminar su "relato real", que ocupa la segunda parte del libro. Resulta que Cercas no está contento con su relato, sino que siente que le

[3] Como argumenta Antón (2006), Conchi actúa, por tanto, "como un espejo que devuelve, aumentada y fortalecida, la imagen del personaje masculino, por supuesto, principal".

[4] El título alude a la película *Fat City* de John Huston. Stockton es la ciudad en la que se ambienta la película, "una ciudad atroz, donde no hay oportunidades para nadie, salvo para el fracaso" (Cercas 2001: 178). En la novela, Bolaño y Miralles vieron la película juntos y, después, Miralles le dijo al chileno que los dos iban a "acabar igual [que el protagonista], fracasados y solos y medio sonados en una ciudad atroz" (Cercas 2001: 179).

falta una perspectiva republicana. Gracias a Bolaño, conoce la historia de Miralles, la que le permite completar su libro.

En las últimas páginas de la novela, el tono y el ritmo de la narración cambian radicalmente: el narrador abandona su habitual economía narrativa para dejarse llevar por el patetismo. En una sola oración de cuatro páginas, Cercas fantasea cómo Conchi, Miralles, Bolaño y él mismo formarán "una familia estrafalaria" (Cercas 2001: 206)[5]; imagina la futura muerte y el entierro de Miralles; decide que contará en su libro la historia de Miralles y los demás personajes del pasado que ha llegado a conocer para que estos sigan viviendo en la memoria del lector; y expresa su rebosante alegría por el hecho de que finalmente tiene su "relato real" completo. Las primeras palabras de este "relato real" son las mismas que empiezan la primera parte de la novela. En suma, las múltiples líneas argumentales del libro —la crisis personal y familiar, la crisis profesional y el proceso de concienciación histórica del narrador-protagonista— se resuelven a la vez al final de la tercera parte de la novela.

En *Soldados de Salamina*, la acción se desarrolla en dos tiempos, el pasado y el presente, que se representan como momentos aislados. El relato marco, que narra la investigación histórica del narrador-protagonista, se sitúa entre los años 1994 y 2000. El relato secundario, que aborda las vidas paralelas de Sánchez Mazas y Miralles, se sitúa principalmente en la guerra civil y en la segunda guerra mundial. Los antecedentes de la guerra civil, así como la posguerra y el franquismo se abordan solo desde la perspectiva de Sánchez Mazas. Por consiguiente, la novela no indaga en las políticas de la República y prácticamente excluye del relato la represión de los vencidos durante el franquismo. Asimismo, la novela no discute el proceso de transición de la dictadura a la democracia en España, aunque se alude a ese periodo como el origen del olvido actual sobre el pasado español.

El relato se caracteriza por el amplio uso de *leitmotivs*, esto es, ideas o elementos recurrentes que crean unidad en la obra. Por ejemplo, el tema del "relato real", o de los límites entre historia y ficción, es un motivo central, así como la cuestión del heroísmo y la idea de que los muertos no se mueren del todo mientras alguien de acuerda de ellos. Asimismo, en la novela hay varias citas repetidas que aluden a cuestiones temáticas centrales. Por ejemplo, la frase de Oswald Spengler sobre el pelotón de soldados que salva la civilización —la que el narrador asocia primero con los falangistas y luego con Miralles— y la frase de Andrés Trapiello, según la que los falangistas ganaron la guerra, pero perdieron la historia de la literatura. También el pasodoble *Suspiros de España* funciona como leitmotiv en la obra. La canción es el elemento que vincula a los tres protagonistas (Miralles, Sánchez Mazas y Cercas) destacando quizás la única cualidad compartida por todos ellos: su españolidad (Santamaría Colmenero 2013: 341-342).

4.3.2 Soldados de Salamina como relato de investigación

Soldados de Salamina puede clasificarse como una novela *autogeneradora*, ya que el narrador-protagonista describe el proceso de creación de la misma obra ante la que se

[5] Entonces, "[…] Miralles dejaría de ser definitivamente un huérfano (y quizá yo también) y Conchi sentiría una nostalgia terrible de un hijo (y quizá yo también)" (Cercas 2001: 206).

encuentra el lector.[6] A esta estructura autogeneradora se unen características propias de la novela de aprendizaje —la historia de la evolución personal, profesional y moral del narrador-protagonista—, así como de la novela negra. Aunque la trama detectivesca es central a la novela, el autor sin embargo invierte varias convenciones del género negro, como muestra José Martínez Rubio (2012c). Al contrario que el detective de una novela negra o policiaca tradicional, el narrador-protagonista de *Soldados de Salamina* investiga un crimen que no llegó a producirse (un fusilamiento fallido), y en lugar de perseguir a un asesino, busca a un hombre que no mató. Lo que le intriga es, en realidad, el secreto de un perdón: "qué pensó [el miliciano] al mirarle [a Sánchez Mazas] a los ojos y por qué lo salvó" (Cercas 2001: 180). Asimismo, *Soldados de Salamina* subvierte los roles tradicionales de la víctima y del criminal, ya que cabe preguntarse "si Miralles es más víctima que criminal, o si Sánchez Mazas es más criminal que víctima" (Martínez Rubio 2012c: 75). En realidad, la novela representa a ambos personajes como víctimas del olvido: mientras que Miralles perdió la guerra civil y vive en un hogar de ancianos en Francia olvidado por todos, Sánchez Mazas —según la frase acuñada por Trapiello— ganó la guerra, pero perdió la historia de la literatura (Cercas 2001: 140).

Asimismo, en *Soldados de Salamina* la atención se desplaza de la muerte a la investigación; lo que se procura reconstruir no son los pasos de un crimen, sino las distintas fases de una investigación histórica y la construcción de un relato sobre el pasado (Martínez Rubio 2012c: 76, 78-79). Además, en *Soldados de Salamina* la meta de la investigación se amplia en comparación con la novela negra: el objetivo del narrador-protagonista no es identificar al culpable o a los culpables de un crimen, o ni siquiera a los responsables de una guerra, sino más bien comprender toda una coyuntura histórica a la luz del momento presente. Y por último, la novela de Cercas se diferencia de la novela negra tradicional en cuanto a la voluntad de neutralidad del investigador. En el género negro, el objetivo del detective es atar los cabos y resolver el caso de la forma más o menos objetiva. En principio, el narrador-protagonista de *Soldados de Salamina* también persigue la mayor neutralidad posible y procura convencer al lector de la validez de los resultados de su investigación detallando sus fuentes de información y exponiendo sus métodos de trabajo; al final del libro, sin embargo, el narrador renuncia a la distancia crítica, se deja llevar por sus emociones y asume un compromiso moral con los protagonistas del pasado. Lo que al final importa no es la objetividad o la realidad de los hechos, metas inalcanzables, sino la interpretación subjetiva y el significado que el relato construido por el protagonista otorga a los acontecimientos del pasado.

4.3.3 "Un relato real": autoficción, metaficción y retórica de la anti-ficcionalidad

Soldados de Salamina es una novela que juega deliberadamente con los límites entre historia y ficción, vida y arte. El autor utiliza varias estrategias que producen

[6] Steven Kellman (1980: 3) define la novela autogeneradora de la siguiente manera: "The self-begetting novel, projects the illusion of art creating itself […] it is an account, usually first-person, of the development of a character to the point at which he is able to take up his pen and compose the novel we have just finished reading. Like an infinite recession of Chinese boxes, the self-begetting novel begins where it ends."

indefinición con respecto a la referencialidad del texto. Por un lado, la novela está construida sobre una "retórica de la anti-ficcionalidad" (Gómez López-Quiñones 2006: 16, 55) pero, por otro lado, también se utilizan técnicas narrativas propias de la metaficción, que llaman la atención sobre la naturaleza ficticia del texto. En el momento de la publicación de *Soldados de Salamina*, esta combinación resultó novedosa para una buena parte del público y dio lugar a algunas confusiones entre lectores (e incluso críticos) incautos.[7] Sin embargo, las técnicas que a principios de los 2000 aún resultaban sorprendentes, se han popularizado más adelante en la novela de la memoria —en buena medida gracias al éxito de *Soldados de Salamina*— y, por consiguiente, han perdido parte de su efecto.[8]

En *Soldados de Salamina* hay dos elementos clave que pueden crear confusión respecto a la referencialidad de la obra. En primer lugar, como ya se ha mencionado, el narrador-protagonista de la obra se llama Javier Cercas al igual que el autor y, además, se presenta como el autor del libro que el lector tiene en sus manos. Debido a esta homonimia, *Soldados de Salamina* puede considerarse una obra de autoficción, forma híbrida que Manuel Alberga (2000: 425) define como

> […] un tipo de relatos que se caracterizan por presentarse como novelas, es decir, como ficción, y al mismo tiempo tienen un apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad de autor, narrador y personaje.

En la autoficción, los datos biográficos se mezclan con otros ficticios de modo que este tipo de relatos se sitúan en un "campo intermedio entre los dos grandes pactos literarios, entre los relatos 'verdaderos' y los 'ficticios'" (Alberca 2000: 426). Según Alberga (2000: 427), uno de los rasgos distintivos de las obras de autoficción es precisamente crear incertidumbre en el lector.

Aparte del nombre compartido, el relato contiene también otros elementos que pueden encaminar al lector a identificar el narrador-protagonista con el autor real. Por un lado, se reproduce en la novela (con cambios mínimos) un artículo periodístico, supuestamente escrito por el narrador-protagonista, que el propio autor había publicado anteriormente en el diario *El País*. Por otro lado, los títulos de las dos obras literarias que

[7] Por ejemplo, Ruiz Vega (sin fecha) parece identificar el narrador con el autor y, por ejemplo, regaña a Cercas por mofar en su libro al historiador Miquel Aguirre por su aspecto "cuando es fácil deducir que sin su ayuda no hubiera podido escribir el libro" y porque es poco caritativo también con Conchi, "su entonces compañera sentimental, a la que pone de boba intrascendente y obsesa sexual". Con respecto a Conchi, Ruiz Vega añade, entre paréntesis, que "hay que imaginar que para la hora de la publicación de este libro ya habrían abandonado su relación, porque si no es motivo sobrado para hacerlo." El autor cita también el caso del periodista Arcadi Espada, que al parecer también cayó en la trampa inicialmente, aunque es un lector mucho menos ingenuo que Ruiz Vega (Cercas 2005); sobre el debate entre Cercas y Espada, véase Ruiz Martínez (2013). Cercas también cuenta que algunos lectores se han sorprendido al ver a su padre vivo y que varias personas le han dado el pésame a su madre (Cercas & Trueba 2003: 11).

[8] "[L]os mecanismos desplegados por *Soldados de Salamina* resultan efectivos por inusitados, es decir, por definirse frente a un corpus narrativo que no utiliza estas estrategias. En el momento en que éstas pasasen a incorporarse a una mayoría significativa de narraciones, el efecto de extrañamiento se diluiría y su lógico destino sería la pérdida de efectividad. Es decir, sería inevitable la defunción de unas técnicas narrativas (que buscan alejar el relato de su propia literariedad) cuando éstas fuesen identificadas de inmediato como estrategias literarias por una mayoría de lectores" (Gómez López-Quiñones 2006: 58).

el narrador-protagonista ha publicado antes de iniciar la escritura del "relato real", *El inquilino* y *El móvil*, coinciden con los títulos de dos libros publicados por el autor real. Sin embargo, la novela contiene también elementos que permiten distinguir el narrador-protagonista del autor. Por ejemplo, la fecha de nacimiento del narrador-protagonista, 1954, no coincide con la del autor (1960). Asimismo, a diferencia del narrador-protagonista, el autor no se divorció en 1994 y su padre seguía vivo en el momento de la publicación del libro.

El segundo factor clave que se presta a crear confusión sobre el carácter ficticio o no del texto es el hecho de que el narrador-protagonista insista en que su obra no es una novela, sino "un relato real, un relato cosido a la realidad, amasado con hechos y personajes reales" (Cercas 2001: 52). Además, la palabra "novela" no aparece ni en la cubierta ni en la contracubierta del libro (edición de Tusquets Editores), aunque un lector atento puede leer en la biografía del autor en la solapa del libro que, "además de *Soldados de Salamina*", Javier Cercas es autor "de otras tres novelas". Asimismo, la nota del autor, que se sitúa al principio de la obra, permite al lector creer que se encuentra ante un libro de no ficción. La nota reza que "[e]ste libro es fruto de numerosas lecturas y de largas conversaciones. Muchas de las personas con las que estoy en deuda aparecen en el texto con sus nombres y apellidos" (Cercas 2001: 13). Aparte de los personajes conocidos, como Rafael Sánchez Ferlosio, Rafael Sánchez Mazas, Andrés Trapiello y Roberto Bolaño, también Miquel Aguirre, "los amigos del bosque" y los demás testigos de la peripecia de Sánchez Mazas son personas reales y aparecen en el libro con sus nombres y apellidos verdaderos.[9] El hecho de que el narrador-personaje de la novela dé cuenta de casi todas sus fuentes de información (testimonios, libros, catálogos de archivos, etc.), que además son reales y en su mayoría comprobables, contribuye a crear una fuerte ilusión de realidad. Por añadidura, se reproduce en el libro un documento histórico auténtico, una página del diario que Sánchez Mazas llevó cuando estaba escondido en los alrededores de Cornellá de Terri con los amigos del bosque.[10]

Aunque *Soldados de Salamina* emplea varios recursos que enfatizan la referencialidad del relato, la novela también contiene muchos elementos ficticios y señales de ficcionalidad. En primer lugar, el exagerado personaje de Conchi, poco verosímil, proporciona un buen ejemplo de un elemento ficticio por excelencia. Asimismo, en la obra hay algunas subtramas completamente ficticias, como la pérdida

[9] De hecho, el autor reconoce que muchos de los acontecimientos narrados en la novela tuvieron lugar realmente, aunque hayan sido modificados y literaturizados. Por ejemplo, el autor conoció la historia del fusilamiento de Sánchez Mazas por su hijo Rafael Sánchez Ferlosio, aunque no fue en una entrevista. Al igual que el narrador-protagonista, el autor recibió una carta del historiador Miquel Aguirre después de haber publicado en *El País* el artículo "Un secreto esencial", y fue éste quien le puso en contacto con Jaume y Joaquim Figueras, Daniel Angelats y Maria Ferré. Asimismo, el escritor chileno Roberto Bolaño fue amigo de Javier Cercas en la vida real y también la persona que le contó la historia de Miralles, a quien había conocido en el Camping Estrella del Mar, al igual que en la novela. El personaje de Miralles está basado en la biografía verdadera de un soldado republicano, aunque alterada en cuanto a algunos detalles, pero el autor de la novela reconoce que, en la vida real, nunca intentó buscarlo (Cercas & Trueba 2003; Bueres 2001).

[10] La inclusión del documento puede también funcionar al revés. El autor dice al respecto: "a pesar de que hicimos una foto y la pusimos en el libro, mucha gente creyó que era falsa […] Y no, simplemente la puse ahí porque en el libro se transcribe lo que está escrito en ella, y para demostrar que era real" (Cercas & Trueba 2003: 68).

del padre y de la mujer en el inicio de la obra y el encuentro de una figura paterna y la consolidación de una relación de pareja al final, cuya función principal es crear coherencia y cerrar el relato. En segundo lugar, se utiliza en la novela una técnica que, según Dorrit Cohn (1999; 1990), constituye una característica distintiva de la ficción: la focalización interna. Por ejemplo, en la biografía de Sánchez Mazas, el narrador-protagonista —autor ficticio del texto— narra a menudo las percepciones, los sentimientos y los pensamientos del falangista, que son imposibles de comprobar. En tercer lugar, el autor de la novela también pone una suerte de instrucciones de lectura en boca de algunos personajes, sobre todo en la de Bolaño, que nunca toma muy en serio la intención del narrador de escribir un "relato real", sino que elogia las ventajas de la imaginación.[11] En la tercera parte de la novela, cuando el narrador está empeñado en encontrar a Miralles para poder terminar su "relato real", Bolaño insiste en que lo mejor que puede hacer es inventar la entrevista: "La realidad siempre nos traiciona", dice, "lo mejor es no darle tiempo y traicionarla antes a ella. El Miralles real te decepcionaría; mejor inventártelo: seguro que es más real que el real" (Cercas 2001: 170).[12]

Aunque *Soldados de Salamina* indaga en unos acontecimientos históricos y se construye en gran medida a partir de materiales y datos históricos, estos elementos están sin embargo integrados en una trama ficticia, por lo que *Soldados de Salamina* debe ser entendido como una novela (Ruiz Martínez 2013: 142; Cifre Wibrow 2012b: 224-225). Es, además, una novela autoconsciente y metaficticia, que al discutir su propio proceso de creación y sus propias características no solo tematiza la relación entre la ficción y la realidad, sino también una serie de otras cuestiones literarias, como la relación entre la literatura y la política, y la formación del canon literario nacional, sobre las que volveré más adelante. Uno de los temas literarios que *Soldados de Salamina* desarrolla, aunque sutilmente, es la representación literaria de la guerra civil española, dado que la novela no solo relata unas historias situadas en el pasado bélico, sino que también da cuenta de las incertidumbres del narrador sobre la manera en la que los acontecimientos deberían narrarse.

Al conocer la historia del fallido fusilamiento de Sánchez Mazas, el narrador-protagonista empieza a sentir curiosidad por la guerra civil y "por las historias tremendas que engendró", las que antes le habían parecido meras "excusas para la nostalgia de viejos y carburante para la imaginación de los novelistas sin imaginación" (Cercas 2001: 21). De esta forma, el narrador expresa hartazgo ante un tema literario del que en su opinión se ha abusado en las últimas seis décadas. Sin embargo, como señala Gómez López-Quiñones (2006: 56), el hartazgo no se debe a la pérdida de interés del propio referente histórico (como comprueba el hecho de que la investigación histórica absorbe al narrador por completo), sino más bien al desgaste de un determinado tratamiento

[11] También el personaje de Miralles dice en una ocasión que "hay que ser un mentiroso redomado para ser un buen novelista, ¿no?" (Cercas 2001: 174).

[12] Cuando el narrador conoce la historia de Miralles, empieza a pensar cómo la escribiría: "[…] imaginé un principio y un final, organicé episodios, inventé personajes, mentalmente escribí y reescribí muchas frases" (Cercas 2001: 164). Estas palabras pueden leerse como un metacomentario sobre la novela.

literario.[13] Por consiguiente, resulta imprescindible elaborar "nuevas estrategias narrativas con las que dar credibilidad, interés y vigencia a[l] material temático" (Gómez López-Quiñones 2006: 56). Es por esta razón por la que el narrador-protagonista rechaza la literatura como medio y opta por un discurso no ficticio, el "relato real", supuestamente libre de los lugares comunes y los clichés de la tradición literaria. Del mismo modo que el "relato real" del narrador, *Soldados de Salamina* de Javier Cercas "esgrime la baza de la anti-literariedad" (Gómez López-Quiñones 2006: 57) para superar el supuesto agotamiento del tema de la guerra civil y para dotarlo de interés y de capacidad persuasiva para los lectores del siglo XXI.

En *Soldados de Salamina*, la autoconsciencia reflexiva se une a la preocupación por la representación de la historia, por lo que varios autores la consideran una obra de *metaficción historiográfica*. En primer lugar, la novela relata las distintas fases de la investigación histórica del narrador y sus esfuerzos por construir un relato que dé sentido al pasado. De esta manera, la novela llama la atención sobre la naturaleza construida, narrativa y textual del relato histórico. En segundo lugar, el narrador llama la atención sobre el hecho de que el pasado en su totalidad es inalcanzable. Si bien el narrador consigue elaborar un relato más o menos completo y coherente sobre lo ocurrido durante y después de la guerra civil, es solo porque inventa aquello a lo que no tiene acceso, porque rellena con ficción lo que no puede conocer por medio del método histórico.[14] En tercer lugar, *Soldados de Salamina* llama la atención sobre el hecho de que también la historia es un producto histórico, condicionado por el contexto y la subjetividad del investigador. Mientras que la segunda parte de la novela, "el relato real" inicial del narrador, excluye casi todas las referencias al autor y al contexto de producción del texto a la manera de un relato histórico tradicional (para crear así una impresión de objetividad), la primera y la tercera parte del libro, en cambio, exponen lo oculto, esto es, las motivaciones del autor y las circunstacias exactas de la creación del relato.

Sin embargo, Sara Santamaría Colmenero (2013: 330-334) opina que *Soldados de Salamina* no debería considerarse un ejemplo de metaficción historiográfica. Según la autora (Santamaría Colmenero 2013: 330), Cercas utiliza los mecanismos retóricos propios de la novela postmodernista, pero los pone "al servicio de un concepto de realidad y verdad tradicionales", propios del pensamiento ilustrado.[15] Sin entrar en la discusión de dichos conceptos, quiero destacar uno de los argumentos que la autora usa para no considerar *Soldados de Salamina* como metaficción historiográfica: según la concepción de Linda Hutcheon (1988: 180), la metaficción historiográfica "no trata de persuadir a sus lectores sobre una forma correcta de interpretar el mundo, sino que hace

[13] En la novela, Conchi critica al narrador por escribir sobre "un facha" (Cercas 2001: 69, 144) y sugiere que este escriba sobre García Lorca o algún otro escritor rojo. Como hace notar Santamaría Colmenero (2013: 352), "las palabras de Conchi podrían interpretarse como una cierta mofa sobre el éxito entre el público de las novelas sobre la guerra civil protagonizadas por héroes republicanos".

[14] Por ejemplo, el narrador dice en la segunda parte de la novela que "lo que a continuación consigno no es lo que realmente sucedió, sino lo que parece verosímil que sucediera; no ofrezco hechos probados, sino conjeturas razonables" (Cercas 2001: 89).

15 Asimismo, Ruiz Martínez (2013: 141) argumenta que la autoficción y la docuficción son recursos literarios "vinculados a la postmodernidad, la crisis del sujeto y la postulación de la realidad como un constructo discursivo y performativo, pero también justamente a la revisión de ciertos conceptos y de la necesidad de cierta vuelta a lo 'real' o lo 'auténtico'".

que estos se cuestionen sus propias interpretaciones" (Santamaría Colmenero 2013: 334). Coincido con Santamaría Colmenero en que *Soldados de Salamina* promueve y presenta como verídica una interpretación muy concreta del pasado reciente español y, por tanto, debería quizás considerarse como "una novela de tesis postmoderna" (Santamaría Colmenero 2013: 334) en lugar de una obra de metaficción historiográfica.

4.4 La despolitización del pasado y la reconciliación de las dos Españas

Como señala Cifre Wibrow (2012b: 227), la propia estructura de *Soldados de Salamina* refuerza "la vieja idea de que, para hablar de la Guerra Civil, hay que respetar sobre todo el equilibrio entre las partes": el narrador escribe primero una biografía de Sánchez Mazas, pero luego se da cuenta de que este "relato real" es insuficiente porque le falta una perspectiva republicana, la que le proporcionará la historia de Miralles. De este modo, "las dos Españas" están representadas en el libro pero, como argumenta Santamaría Colmenero (2013: 360), la novela propone una relectura de este mito. En lugar de incidir en la enemistad de las dos Españas o representar la guerra como un conflicto entre "buenos" y "malos", la novela de Cercas opta por buscar (y crear) paralelismos, simetrías y vínculos que unen a las partes enfrentadas. Sin embargo, esta operación no es posible sin que la novela, al mismo tiempo, despolitice el conflicto, como procuraré demostrar a continuación.

Hacia el principio de la novela, se reproduce un artículo periodístico titulado "Un secreto esencial" que el narrador escribe para conmemorar el setenta aniversario de la muerte de Antonio Machado. En lugar de escribir "el consabido artículo rutinario", el narrador decide equiparar la muerte del poeta republicano con otro acontecimiento cercano en el tiempo, el fallido fusilamiento de Sánchez Mazas, porque le fascina "la simetría y el contraste entre esos dos hechos terribles" y porque cree que de alguna manera el paralelismo puede "dotarlos de un significado inédito" (Cercas 2001: 23):

> Nunca sabremos quién fue aquel miliciano que salvó la vida de Sánchez Mazas, ni qué es lo que pasó por su mente cuando le miró a los ojos; nunca sabremos qué se dijeron José y Manuel Machado ante las tumbas de su hermano Antonio y de su madre. […] pero a veces me digo que, si consiguiéramos desvelar uno de esos dos secretos paralelos, quizá rozaríamos también un secreto mucho más esencial. (Cercas 2001: 26)

Descubrir el secreto que permite a los representantes de los dos bandos enfrentados en la guerra acercarse o perdonarse la vida se convierte en el principal objetivo del narrador. Sin embargo, este va más allá en su artículo al sugerir que el apoyo que Antonio y Manuel Machado dieron a la República y a los sublevados, respectivamente, no se debía a sus convicciones políticas, sino que fue fruto del azar: "[e]s razonable suponer que, de haber estado en Madrid, Manuel hubiera sido fiel a la República; tal vez sea ocioso preguntarse qué hubiera ocurrido si Antonio llega a estar en Burgos" (Cercas 2001: 25).

De modo parecido, el narrador equipara las historias de Sánchez Mazas y de Miralles despolitizando a ambos personajes. En principio, el narrador considera a

Sánchez Mazas en gran medida responsable del estallido de la guerra civil debido a su intenso labor como ideólogo y propagandista de la Falange:

> […] Sánchez Mazas, que estuvo siempre al lado de José Antonio, y desde ese lugar de privilegio supo urdir una violenta poesía patriótica de sacrificio y yugos y flechas y gritos de rigor que inflamó la imaginación de centenares de miles de jóvenes y acabó mandándolos al matadero, es más responsable de la victoria de las armas franquistas que todas las ineptas maniobras militares de aquel general decimonónico que fue Francisco Franco (Cercas 2001: 51).[16]

Sin embargo, Cercas sostiene que Sánchez Mazas consideró la política "un oficio indigno de caballeros" (Cercas 2001: 79) y la presenta como un "falso falangista" que, en realidad, solo deseaba proteger los privilegios de su clase:

> Quizá Sánchez Mazas no fue nunca más que un falso falangista que sólo lo fue porque se sintió obligado a serlo, si es que todos los falangistas no fueron falsos y obligados falangistas, porque en el fondo nunca acabaron de creer del todo que su ideario fuera otra cosa que un expediente de urgencia en tiempos de confusión, un instrumento destinado a conseguir que algo cambie para que no cambie nada; quiero decir que, de no haber sido porque, como muchos de sus camaradas, sintió que una amenaza real se cernía sobre el sueño de beatitud burguesa de los suyos, Sánchez Mazas nunca se hubiera rebajado a meterse en política. (Cercas 2001: 136)

En el pasaje citado, Cercas en cierto modo exime a los falangistas de la responsabilidad sugiriendo que estos no actuaban de acuerdo con unos principios ideológicos y políticos, sino simplemente para proteger a "los suyos" en una situación confusa.[17]

Asimismo, el narrador acentúa la diferencia entre las ideas falangistas y el proyecto político del franquismo y llama la atención sobre cómo utilizó Franco la Falange y sus símbolos "como instrumento para homologar su régimen con la Alemania de Hitler y la Italia de Mussolini" (Cercas 2001: 128) después de la guerra. Por consiguiente, argumenta el narrador, la revolucionaria ideología falangista fue rebajada "a la categoría de ornamento ideológico" (Cercas 2001: 86) y convertida en una "parafernalia cada vez más podrida y huérfana de significado" (Cercas 2001: 86). Al contrario que Dionisio Ridruejo, al que el narrador describe como "un hombre que se equivocó muchas veces, pero que siempre fue limpio y valiente y puro en lo puro" (Cercas 2001: 129),[18] Sánchez Mazas nunca denunció la discrepancia entre el proyecto político falangista y el franquista; aunque se burlaba del dictador en privado, "no vacilaba proferir en público

[16] En otra ocasión afirma que Sánchez Mazas trabajó "como casi nadie para que su país se sumergiera en una salvaje orgía de sangre" (Cercas 2001: 51) y que "poca gente empeñó tanta inteligencia, tanto esfuerzo y tanto talento como él para conseguir que en España estallara una guerra" (Cercas 2001: 83).

[17] Según el narrador, los jóvenes falangistas sentían que eran el pelotón de soldados que, según las palabras de Oswald Spengler, iba a salvar la civilización: "Sabían (o creían saber) que sus familias dormían un inocente sueño de beatitud burguesa, ignorantes de que una ola de impiedad y de barbarie igualitaria iba a despertarlas de golpe con un tremendo fragor de catástrofe. Sentían que su deber consistía en preservar por la fuerza la civilización y evitar la catástrofe" (Cercas 2001: 86).

[18] Llama la atención cómo esta caracterización se diferencia de la imagen difamatoria que Benjamín Prado da del mismo personaje en *Mala gente que camina*.

los más sonrojantes ditirambos del tirano" (Cercas 2001: 134). No obstante, el narrador destaca que Sánchez Mazas nunca se arrepintió de su pasado político ni intentó negarlo, al contrario que muchos otros falangistas.

Después de la guerra, Sánchez Mazas fue el más antiguo falangista vivo y Franco lo nombró ministro sin cartera en su gobierno, aunque al cabo de un año lo destituyó por razones no del todo claras. El personaje también ocupó varios otros cargos en la dictadura, pero el narrador los considera "subalternos o decorativos" (Cercas 2001: 134) y retrata a Sánchez Mazas como un escritor que decidió apartarse de la vida pública para dedicarse a la literatura, sobre todo después de que recibiera una herencia cuantiosa: "desde que acabó la guerra hasta su muerte, quizá Sánchez Mazas no fue esencialmente otra cosa que un millonario" (Cercas 2001: 138), afirma el narrador parafraseando a Agustín de Foxá.[19] En las últimas páginas de su "relato real" Cercas repite las dos ideas paralelas que marcan su visión del personaje. En primer lugar, mantiene que Sánchez Mazas nunca creyó en nada, "y menos que nada, en aquello que defendía o predicaba" (Cercas 2001: 138) y, en segundo lugar, afirma que el falangista "[h]izo política, pero en el fondo siempre la despreció" (Cercas 2001: 138).[20]

Resulta evidente que el narrador no comparte la ideología de Sánchez Mazas a la que intenta restar importancia. Sin embargo, considera que Sánchez Mazas fue "un buen escritor" (Cercas 2001: 22-23) o incluso "el mejor de los escritores de la Falange" (Cercas 2001: 140) y que este ha sufrido una injusticia por haber sido excluido de la historia de la literatura española por razones puramente políticas. En palabras de Andrés Trapiello, Sánchez Mazas ganó la guerra pero perdió la historia de la literatura (Cercas 2001: 140). El propio narrador confiesa que en 1994, al escuchar por primera vez la historia del fallido fusilamiento del falangista,

> […] no había leído una sola línea de Sánchez Mazas, y su nombre no era para mí más que el nombre brumoso de uno más de los políticos y escritores falangistas que los últimos años de la historia de España habían enterrado aceleradamente, como si los enterradores temiesen que estuvieran del todo muertos. (Cercas 2001: 21)

Cuando el narrador, al final de la novela, explica a Miralles que considera al falangista un buen escritor, el anciano le responde irónicamente: "O sea que se puede ser un buen escritor siendo un grandísimo hijo de puta" (Cercas 2001: 190). Sin embargo, el narrador no parece compartir la idea de Miralles de que Sánchez Mazas hubiera sido una mala persona o "un hijo de puta".

En lugar de dividir a los personajes en "buenos" y "malos" según sus ideas políticas y el bando en el que militan, como ocurre en las novelas de Almudena Grandes y Benjamín Prado, el narrador de *Soldados de Salamina* procura disminuir el antagonismo entre los representantes de los dos bandos y, por consiguiente, llama la atención a las amistades y a los vínculos de solidaridad que unían a Sánchez Mazas con varios

[19] Según el narrador, el escritor Agustín de Foxá solía decirle a su amigo Sánchez Mazas: "Antes eras un escritor y un político, Rafael […] Ahora sólo eres un millonario" (Cercas 2001: 134).

[20] En otro momento, el narrador confirma que los contemporáneos de Sánchez Mazas "lo conocieron ante todo como autor de crónicas, de artículos, de novelas y, sobre todo, como político, que es justo lo que nunca se sintió y lo que acaso esencialmente nunca fue" (Cercas 2001: 80).

personajes pertenecientes al bando opuesto. De hecho, el narrador empieza su "relato real" sobre Sánchez Mazas sugiriendo que este, en su época de ministro, ayudó a poner en libertad a muchos presos rojos: "Nada permite pensar que no hizo cuanto pudo por ellos" (Cercas 2001: 77), dice. En cuanto a casos concretos, afirma que Sánchez Mazas consiguió que Franco conmutara la pena de muerte del poeta Miguel Hernández por la de cadena perpetua (Cercas 2001: 77). Asimismo, cuenta cómo el falangista ayudó a sacar de la cárcel a Pere Figueras y a su ocho compañeros de Cornellà, así como a un gran número de amigos y conocidos de María Ferré (Cercas 2001: 78, 125). Además, el narrador-protagonista señala que Sánchez Mazas tenía amistad con varias figuras destacadas del bando republicano, tales como Indalecio Prieto, Julián Zugazagoitia (un ministro de Negrín) y José Bergamín (Cercas 2001: 77, 81, 133).

Sánchez Mazas también entabló amistad con uno de los amigos del bosque, Pere Figueras, un joven autodidacta, ávido lector y militante de Ezquerra republicana de Catalunya. Como señala Cifre Wibrow (2012: 227), la imagen de los dos hombres tan desiguales conversando en la oscuridad del bosque, alumbrados solo por el resplandor de sus cigarrillos, sirve para ensalzar "los valores humanos y la cultura libresca como algo que debiera prevalecer por encima de los conflictos ideológicos". Esta imagen también establece una conexión con el clima previo a la guerra cuando los falangistas y los jóvenes escritores de la izquierda, según las palabras del narrador, "aún compartían inquietudes y cervezas y conversaciones y bromas y cordiales insultos" (Cercas 2001: 87) en las reuniones que se celebraban en los bajos de Café Lyon (Cifre Wibrow 2012b: 227).

Al igual que a Sánchez Mazas, el narrador retrata también a Miralles como un personaje poco preocupado por la política. Según el narrador, este personaje "ignoraba la política" (Cercas 2001: 155) antes de la guerra civil, pero durante la contienda se hizo comunista debido a la influencia de sus compañeros y superiores y, sobre todo, por "la certidumbre inmediata de que los comunistas eras los únicos que de verdad estaban dispuestos a plantar cara y ganar la guerra" (Cercas 2001: 155). Asimismo, Cercas menciona que Miralles sintió simpatía hacia los anarquistas al principio de la guerra, pero "no tanto por sus confusas ideas" (Cercas 2001: 156) sino por su voluntad de lucha.

En la novela hay una imagen repetida de Miralles que resulta significativa. Se trata de una escena situada en el desierto de Libia, donde el personaje atacó, junto con cinco otros mercenarios, un oasis italiano en la segunda guerra mundial. Fue la primera vez después de la caída de Francia que las fuerzas militares francesas participaban en una acción bélica contra una de las potencias del Eje. En la imagen, Miralles camina en el desierto "llevando la bandera tricolor de un país que no es su país, de un país que es todos los países y también del país de la libertad que sólo existe porque él y cuatro moros y un negro la están levantando mientras siguen hacia delante, hacia delante, siempre hacia delante" (Cercas 2001: 194). Lo llamativo es que, en la imaginación del narrador, Miralles anda "sin saber muy bien hacia dónde va ni con quién va ni por qué va, sin importarle mucho siempre que sea hacia delante, hacia delante, hacia delante, siempre hacia delante" (Cercas 2001: 209).

Para el narrador, Miralles es un héroe, pero no a pesar de su inconsciencia, sino precisamente por ella. La idea de heroísmo del narrador procede del personaje de

Bolaño, al que Cercas pregunta en una ocasión qué es lo que este entiende por héroe. El chileno contesta:

> Alguien que se cree un héroe y acierta. O alguien que tiene el coraje y el instinto de la virtud y por eso no se equivoca, o por lo menos no se equivoca en el único momento en que importa no equivocarse, y por lo tanto no puede *no* ser un héroe. O quien entiende, como Allende, que el héroe no es el que mata, sino el que no mata o se deja matar. No lo sé. […] Yo creo que en el comportamiento de un héroe hay casi siempre algo ciego, irracional, instintivo, algo que está en su naturaleza y a lo que no puede escapar. (Cercas 2001: 148)

El narrador hace suya la definición de Bolaño, que tiene dos aspectos significativos. En primer lugar, define al héroe como alguien que no mata y, en segundo lugar, entiende el heroísmo como una especie de instinto o un destino inevitable, que no depende de la razón o de la reflexión y nada tiene que ver con la política o las convicciones morales. Esta última idea diferencia *Soldados de Salamina* de muchas otras novelas de la guerra civil, en las que los héroes se caracterizan habitualmente por un fuerte sentido de moralidad y un compromiso político con los valores y las ideas de la República.

Miralles, que en la imaginación del narrador luchó durante años para derrotar el fascismo, pero sin saber muy bien por qué, encaja perfectamente con la idea despolitizada del heroísmo como un "instinto de la virtud". Además, el narrador cree que Miralles fue, o por lo menos pudo ser, el soldado que encontró a Sánchez Mazas después del fallido fusilamiento y no lo mató. En su "relato real", Cercas imagina que la mirada del miliciano, cuando este mira al falangista antes de darse la vuelta,

> […] no expresa compasión ni odio, ni siquiera desdén, sino una especie de secreta o insondable alegría, algo que linda la crueldad y se resiste a la razón pero tampoco es instinto, algo que vive en ella con la misma obstinación con que la sangre persiste en sus conductos y la tierra en su órbita inamovible y todos los seres en su terca condición de seres […] (Cercas 2001: 104)

En la imaginación del narrador, el soldado no actuó motivado por la razón, un sentimiento de piedad ni consciencia moral. En cambio, Cercas representa su decisión de no disparar al fugitivo como una reacción casi instintiva, natural. En la visión del heroísmo que comparten Bolaño y el narrador, los héroes no pueden no ser héroes, sino que lo son porque el heroísmo está en su naturaleza y no pueden escaparlo. En los ojos de Cercas, Miralles es un hombre "limpio, valiente y puro en lo puro", que "tuvo el coraje y el instinto de la virtud y por eso no se equivocó nunca o no se equivocó en el único momento en que de veras importaba no equivocarse" (Cercas 2001: 209), esto es, un héroe.

Sin embargo, Miralles se niega a aceptar el papel de héroe que el narrador le quiere atribuir. En realidad, el personaje tiene una idea muy diferente a la de Cercas y Bolaño de lo que significa ser héroe: "Los héroes sólo son héroes cuando se mueren o los matan. Y los héroes de verdad nacen en la guerra y mueren en la guerra. No hay héroes vivos, joven" (Cercas 2001: 199). Para Miralles, los únicos héroes son las víctimas de la guerra. El veterano evoca a sus compañeros de guerra, que murieron todos jóvenes, sin llegar a probar "las cosas buenas de la vida" (Cercas 2001: 200), sin haber tenido nunca

una pareja e hijos. Miralles se queja del olvido y la falta de reconocimiento que han sufrido sus amigos, así como los defensores de la República en general: "Nadie se acuerda de ellos, ¿sabe? Nadie. Nadie se acuerda siquiera de por qué murieron, de por qué no tuvieron mujer e hijos […]; nadie, y, menos que nadie, la gente por la que pelearon" (Cercas 2001: 200-201).

El narrador se conmueve y retoma una idea que se repite varias veces en la novela, esto es, que los muertos no se mueren del todo mientras alguien se acuerda de ellos:[21]

> [Miralles] se acuerda [de sus compañeros muertos] por lo mismo que yo me acuerdo de mi padre y Ferlosio del suyo y Miguel Aguirre del suyo y Jaume Figueras del suyo y Bolaño de sus amigos latinoamericanos, todos soldados muertos en guerras de antemano perdidas: se acuerda porque, aunque hace sesenta años que fallecieron, todavía no están muertos, precisamente porque él se acuerda de ellos. O quizá no es él quien se acuerda de ellos, sino ellos los que se aferran a él, para no estar del todo muertos. (Cercas 2001: 201)

Cercas se da cuenta de que cuando Miralles muera, sus compañeros de guerra también morirán porque no quedará nadie que se acuerde de ellos. En el tren que lo lleva de vuelta a España después de su encuentro con Miralles, Cercas sabe de repente cómo será su libro, "el libro que desde hacía años venía persiguiendo" (Cercas 2001: 208): en él, contará la historia de todos los personajes del pasado con los que se ha encontrado para que estos no caigan en el olvido, sino que sigan viviendo en la memoria de los lectores:

> […] aunque en ningún lugar de ninguna mierda de país fuera a haber nunca una calle que llevara el nombre de Miralles, mientras que yo hablase de ellos, los hermanos García Segués —Joan y Lela— y Miguel Cardos y Gabi Baldrich y Pipo Canal y el Gordo Odena y Santi Brugada y Jordi Gudayol [los compañeros de guerra de Miralles], seguirán viviendo aunque llevaran muchos años muertos, muertos, muertos, muertos, hablaría de Miralles, y de todos ellos, sin dejarme a ninguno, y por supuesto de los hermanos Figueras y de Angelats y de María Ferré, y también de mi padre y hasta de los jóvenes latinoamericanos de Bolaño, pero sobre todo de Sánchez Mazas y de ese pelotón de soldados que siempre ha salvado la civilización, pero en el que no mereció militar Sánchez Mazas y sí Miralles […] (Cercas 2001: 209)

Aunque varios autores consideran *Soldados de Salamina* una novela dedicada a la recuperación de la memoria de los vencidos, en mi opinión es significativo que el narrador apenas hace distinciones entre los personajes cuya memoria procura mantener. En lugar de centrarse únicamente en los personajes republicanos, reivindica también a Sánchez Mazas, a cuya historia dedica una buena parte del libro. En cuanto a su padre, nunca menciona en qué lado luchó este. Ni siquiera se limita a los personajes que lucharon en la guerra civil española, sino que decide conmemorar a la vez también a los revolucionarios latinoamericanos. En esta visión del pasado, las diferencias políticas entre unos y otros se diluyen y el contexto de las luchas y las convicciones ideológicas dejan de tener importancia. En realidad, el narrador recupera sobre todo a personajes que de alguna manera traicionaron sus convicciones o la causa por la que lucharon

[21] La idea se repite por lo menos en las páginas 48, 53, 187, 194 y 209.

(Santamaría Colmenero 2013: 371, 377): por ejemplo, Cercas considera que Sánchez Mazas fue, en el fondo, "un falso falangista"; Miralles, o el héroe al que persigue el narrador, salvó al enemigo en una situación de guerra; y los amigos del bosque, a su vez, fueron desertores.

Debido a la despolitización de los personajes, la guerra civil aparece en *Soldados de Salamina* como "una locura colectiva" (Cercas 2001: 30) (como el personaje de Miquel Aguirre, de formación historiador, describe los primeros días de la contienda en la comarca de Banyoles), en la que los españoles acaban en un bando o en el otro por casualidad y actúan según sus instintos.[22] Asimismo, se repite en la novela la vieja idea de que en la guerra civil todos fueron a la vez víctimas y culpables (Cifre Wibrow 2012b: 228). De acuerdo con esta visión apolítica de la contienda, la novela no exige responsabilidades a nadie: lo que se exalta es la capacidad (irreflexiva) de perdonar al enemigo. Además, la novela se cierra con la imagen sentimental de Miralles caminando en el desierto "hacia delante, hacia delante, hacia delante, siempre hacia delante" (Cercas 2001: 209) con la bandera "de la libertad". Como señala Santamaría Colmenero (2013: 358), también esta imagen transmite el mensaje de que "la heroicidad en el siglo XXI consiste en caminar con la vista puesta en futuro, en no mirar atrás, en saber perdonar, en 'hacer la vista gorda' ante un enemigo y, aparentemente, en renunciar a 'hacer las cuentas' sobre el pasado".

Al contrario que varios otros novelistas que escriben sobre la guerra civil hoy en día, Almudena Grandes y Benjamín Prado entre otros, Javier Cercas no reivindica en su novela la tradición republicana ni propone la Segunda República como el referente para la democracia actual. En cambio, procura crear una memoria inclusiva en la que tengan cabida tanto los falangistas como los defensores de la República. Cercas coincide con Grandes y Prado al identificar la Transición con el olvido del pasado, pero en su visión las víctimas de ese olvido no son solo republicanas, sino también escritores falangistas como Sánchez Mazas, que fueron excluidos del canon literario nacional por razones políticas. Hacia el principio de la novela, el narrador-protagonista reflexiona sobre la moda de vindicar a los escritores falangistas, que surgió entre algunos escritores españoles en los años ochenta y, sobre todo, en los noventa. Cercas defiende la nececidad de separar la literatura de la política y de juzgar la obra de un escritor en términos puramente estéticos, al margen de su dimensión política (Briceño & Hoyos 2010: 604-605).[23] En su opinión, el objetivo de los escritores actuales no es, en absoluto, defender el falangismo, sino crear "una tradición propia" (Cercas 2001: 22) que incluya a los escritores falangistas injustamente expulsados del canon en la democracia.[24] Este

[22] Al igual que los demás personajes, Aguirre no se interesa por la política: "a mí me parece que un país civilizado es aquel en que uno no tiene necesidad de perder el tiempo con la política" (Cercas 2001: 29).

[23] Aparte de reivindicar la literatura de Sánchez Mazas, también considera que el libro de Pascual Aguilar (otra persona que sobrevivió el fusilamiento en Colliure) *Yo fui asesinado por los rojos* "es muy bueno" (Cercas 2001: 38), aunque puede interpretarse como un intento de justificar a los golpistas de 1981.

[24] "Algunos ingenuos, como algunos guardianes de la ortodoxia de izquierdas, y también algunos necios, denunciaron que vindicar a un escritor falangista era vindicar (o preparar el terreno para vindicar) el falangismo. La verdad era exactamente la contraria: vindicar a un escritor falangista era sólo vindicar a un escritor; o más exactamente: era vindicarse a sí mismos como escritores vindicando a un buen escritor.

deseo de construir un canon literario inclusivo, en el que figure también Sánchez Mazas, muestra que el narrador comprende como propia la tradición literaria falangista.

Además de la despolitización de los personajes, la temporalidad del relato es otro factor que facilita la equiparación de las dos partes de la guerra civil. Como señala Cifre Wibrow (2012b: 228), el pasado evocado y el presente de la narración aparecen en la novela como dos momentos aislados. Por un lado, el relato apenas contiene referencias a la feroz represión de los vencidos en la larga posguerra española: evidentemente, resulta más fácil mantener la idea de que en la guerra civil todos fueron víctimas y culpables a la vez cuando se aparta la vista del carácter totalmente asimétrico de la violencia durante el franquismo. Asimismo, el narrador apenas reflexiona sobre las políticas de la memoria implementadas durante el franquismo y en la Transición y, por consiguiente, omite el hecho de que las víctimas del lado franquista y los vencedores de la guerra fueron reparados y homenajeados durante décadas por el régimen de Franco, mientras que los republicanos y las víctimas de la represión se veían, en la mayoría de los casos, obligados a ocultar su pasado durante la dictadura. Solo en las últimas décadas algunos de ellos han recibido algún tipo de compensación tardía.

Según Briceño y Hoyos (2010: 615-7), Soldados de Salamina realiza una suerte de "falsa exhumación": en principio, el narrador rescata del olvido a varios personajes que se sacrificaron, cada uno a su manera, por España. Sin embargo, al despolitizar y al equiparar a estos personajes, el narrador los despoja de su especifidad y de su responsabilidad histórica. Una vez recordados y reconciliados los personajes y resueltas las tensiones, el pasado deja de contaminar el presente y puede, por tanto, ser dejado atrás nuevamente. De hecho, en la últimas páginas del libro, el narrador imagina la muerte y el entierro de Miralles. Gracias a esta muerte imaginaria, la guerra civil vuelve a pertenecer al pasado brumoso y legendario, tan lejano como la batalla de Salamina, a la que se refiere el título de la obra. Al presentar el pasado como algo concluido y resuelto, la novela también exime al lector de la necesidad de adoptar un postura crítica respecto al pasado o al presente de su país.

4.5 El papel de la memoria y de los testigos en la reconstrucción del pasado

Como señala Santamaría Colmenero (2013: 330-331), el narrador-protagonista de *Soldados de Salamina* persigue una suerte de "verdad total" sobre el pasado. Esa verdad total consiste, por un lado, en la verdad de los hechos (los acontecimientos) y, por otro lado, en una verdad de carácter moral (los motivos del miliciano que salvó la vida de Sánchez Mazas). En otras palabras, el narrador-protagonista concibe la historia como una totalidad, y aspira a conocerla de modo objetivo. En su empeño de reconstruir los hechos y de desvelar los pensamientos y las motivaciones de los protagonistas, el narrador usa una variedad de fuentes tanto escritas como orales. Entre las últimas, los

Quiero decir que esta moda surgió, en los mejores casos (de los peores no merece la pena hablar), de la necesidad que todo escritor tiene de inventarse una tradición propia, de un cierto afán de provocación, de la certidumbre problemática de que una cosa es la literatura y otra la vida y de que por tanto se puede ser un buen escritor siendo una pésima persona (o una persona que apoya y fomenta causas pésimas), de la convicción de que se estaba siendo literariamente injusto" (Cercas 2001: 22).

testimonios de los amigos del bosque, de María Ferré y de Miralles resultan especialmente importantes para el proyecto del narrador. Por consiguiente, una gran parte de la crítica ha considerado *Soldados de Salamina* como una reivindicación de la memoria republicana. Sin embargo, como he procurado mostrar más arriba, la novela no solo homenajea a los republicanos, sino también al escritor falangista Sánchez Mazas, al que el narrador considera una víctima del olvido al igual que a los personajes republicanos. Además, en mi opinión es cuestionable hasta qué punto el relato del narrador se basa realmente en los testimonios (y demás fuentes) y en qué medida es simplemente producto de su imaginación e ideología.

Al principio, el narrador-protagonista concibe la memoria de los testigos como mera fuente histórica (Santamaría Colmenero 2013: 337; Cifre Wibrow 2012b: 223). Resulta evidente que el narrador entiende la historia como un conocimiento científico verificado, mientras que considera la memoria una entidad subjetiva y engañosa (Santamaría Colmenero 2013). En su opinión, la condición de superviviente es un "suplemento engañoso de prestigio", y el el pasado tiende a adquirir un halo "excepcional, tumultuoso y heroico" en el presente "porque sólo lo conocemos a través del filtro de la memoria" (Cercas 2001: 72).[25] Por consiguiente, Cercas valora los testimonios en función de su fidelidad a los hechos y considera que tienen que ser depurados de las tergiversaciones de la memoria. Por tanto, Cercas coteja los testimonios con otras fuentes y los escruta con detalle buscando errores, mentiras e inconsistencias.[26] Asimismo, el narrador expresa en varias ocasiones su preocupación por el hecho de que los recuerdos, al ser evocados repetidamente y transmitidos a otros en forma de relato, tienden a adquirir un "carácter casi formulario" (Cercas 2001: 62) que los separa cada vez más de la realidad de los hechos. Cercas teme que los testigos no le cuenten "lo que de verdad ocurrió y ni siquiera lo que recordaban que ocurrió, sino sólo lo que recordaran de haber contado otras veces" (Cercas 2001: 62).[27] Asimismo, el narrador considera más fiables los recuerdos de los testigos directos que los de sus descendientes, porque la veracicad de la memoria de los hijos "ni siquiera pen[de] de un recuerdo […] sino del recuerdo de un recuerdo" (Cercas 2001: 62).

Debido a su obsesión por la (falta de) correspondencia de los recuerdos respecto a los hechos, el narrador presta poca atención a lo particular de la memoria testimonial y comunicativa, esto es, a la vivencia subjetiva, que consiste en "el rastro que deja lo vivido en la conciencia, las conmociones que produce, y la forma en la que […] los

[25] En otra ocasión, es el personaje de Aguirre el que hace referencia a la poca fiabilidad de la memoria, o más exactamente, de las narraciones autobiográficas: "¿Has leído las memorias de Líster?", le pregunta al narrador, y continúa: "Se titulan *Nuestra guerra*, y están muy bien, aunque dicen una cantidad tremenda de mentiras, como todas las memorias" (Cercas 2001: 33). Asimismo, el propio Miralles opina que, de las memorias del pasado, "la mitad son mentiras involuntarias y la mitad voluntarias" (Cercas 2001: 170).

[26] Por ejemplo, el narrador expresa sus dudas sobre la veracidad de algunos detalles de los recuerdos de María Ferré (Cercas 2001: 106) y Angelats (Cercas 2001: 119), pero concluye que las versiones de Ferré, Angelats y Joaquim Figueras "diferían, pero no eran contradictorias" (Cercas 2001: 71), sino que se complementaban. Asimismo, indica que en los recuerdos de Bolaño sobre la trayectoria de Miralles hay algunos errores, pero que "en la mayoría de sus pormenores, [son] fiel[es] a los hechos" (Cercas 2001: 153)

[27] El narrador repite la misma idea también en las páginas 38-39, 41 y 42-43.

miedos y resentimientos vinculados a ese recuerdo […] se transmiten de una generación a la siguiente" (Cifre Wibrow 2012b: 223). Cuando el narrador entrevista a los dos amigos del bosque y a María Ferré, le interesan únicamente los datos que estos pueden aportar sobre la peripecia de Sánchez Mazas (Cifre Wibrow 2012b: 223); el resto le aburre. Cuando Daniel Angelats le habla sobre otros temas —la salud, los negocios, la familia—, el narrador lo escucha un rato solo por "piedad" (Cercas 2001: 73) y para compensar la ayuda prestada. En realidad, Cercas no pregunta a ninguno de los tres sobre su vivencia personal de la guerra o de la posguerra, o por lo menos no la narra en su relato. Sobre la posguerra el narrador solo menciona datos que favorecen a Sánchez Mazas, por ejemplo, que este ayudó a sacar de la cárcel a Pere Figueras y a otros presos políticos de la zona. Por consiguiente, el papel de los tres testigos centrales —María Ferré, Daniel Angelats y Joaquim Figueras— en el relato es puramente instrumental, por lo que, en mi opinión, sería una exageración afirmar que la novela reivindica su memoria.

Además, el narrador muestra en ocasiones poca sensibilidad hacia los testigos y su experiencia.[28] Cuando Cercas entrevista a Ferré, a Angelats y a Figueras, se da cuenta de que los tres se sienten halagados por su interés y que les gusta hablar del pasado hasta el punto de que el narrador necesita "más de una vez encauzar el chorro en desorden de sus evocaciones" (Cercas 2001: 72). Sin embargo, como señala Cifre Wibrow (2012b: 223), el narrador "no identifica el carácter compulsivo e incontinente de dichos testimonios como sintomático de una inhibición previa". En cambio, Cercas interpreta que el entusiasmo de los testigos se debe al mero placer de evocar "la única aventura real de su vida" (Cercas 2001: 73). Por tanto,

> […] el narrador apenas es consciente de que las esperanzas que depositan sus interlocutores en él en tanto que novelista arraigan en último término en el deseo de que sus recuerdos puedan finalmente interaccionar en condiciones de igualdad con otros discursos hasta ahora dominantes […] No se da cuenta de que el texto que les promete escribir representa para ellos la única vía de acceso a la memoria cultural, a partir de la cual se conforma la identidad cultural comunitaria. Con una sola entrevista cree poder obtener el material que necesita, sin cobrar consciencia de que de esta manera renuncia a rastrear las complejas rutas seguidas por recuerdos largo tiempo amordazados, privándose de explorar lo que ha quedado tapiado. (Cifre Wibrow 2012b: 224)

En otras palabras, el narrador no parece consciente del hecho de que los personajes —al igual que una gran parte de los republicanos y sus descendientes en general— no han podido compartir sus experiencias en la esfera pública o ni siquiera en el seno de la familia. Durante la dictadura fue imposible por la censura y el miedo a la represión y, después de la Transición, el pasado fue en gran medida "enterrado" para facilitar la convivencia entre los españoles. En lugar de vincular el olvido del pasado con las

[28] Por ejemplo, al ponerse en contacto con Miralles por teléfono, el narrador le pregunta a este directamente si estuvo en Colell cuando tuvo lugar el fusilamiento de Sánchez Mazas. Como es comprensible, Miralles se siente ofendido: "Nunca nadie me ha dado las gracias por dejarme la juventud peleando por su mierda de país. Nadie. Ni una sola palabra. Ni un gesto. Ni una carta. Nada. Y ahora me viene usted, sesenta años más tarde […] a preguntarme si participé en un fusilamiento. ¿Por qué no me acusa directamente de asesinato?" (Cercas 2001: 175).

políticas de la memoria aplicadas en el franquismo y durante la Transición, *Soldados de Salamina* lo naturaliza presentándolo "como una consecuencia inevitable del paso del tiempo, fruto del desinterés que cada generación manifiesta inexorablemente a los recuerdos de la anterior" (Cifre Wibrow 2012b: 222). El narrador imagina que la ansiedad de los testigos por compartir sus recuerdos se debe a que "ya nadie tiene tiempo de escuchar a la gente de cierta edad, y menos cuando recuerdan episodios de su juventud" (Cercas 2001: 71-72).[29] De este modo, Cercas denuncia el olvido, pero omite sus causas políticas porque estas perjudicarían la supuesta neutralidad de su visión del pasado.

No obstante, el encuentro con el personaje de Miralles cambia la percepción que el narrador tiene de la memoria. Por un lado, Cercas percibe la carga emocional que el pasado sigue teniendo para Miralles y deja de ver la memoria de los testigos como mera fuente histórica.[30] Por otro lado, deja de considerar la incomunicación generacional como un fenómeno natural y asume la tarea de mantener viva y de transmitir a otros la memoria de Miralles y de los demás personajes. La entrevista con Miralles resulta especialmente significativa para el narrador-protagonista porque le permite reorientar y finalmente concluir su libro. Sin embargo, es cuestionable en qué medida el "relato real" completo del narrador refleja la experiencia de Miralles y hasta qué punto Cercas simplemente proyecta su propia imaginación sobre aquel.

De hecho, se percibe en la novela una clara discrepacia entre lo que dice Miralles y la manera en la que el narrador representa este personaje. Antes de encontrarse con Miralles, el narrador parece convencido de que este fue el miliciano que salvó a Sánchez Mazas: "Es él" (Cercas 2001: 165), anticipa cuando se da cuenta de que Miralles pudo haber estado en Colell por las fechas en las que tuvo lugar el fusilamiento. Sin embargo, Miralles se niega a aceptar el papel de héroe que el narrador le quiere asignar. Miralles no solo afirma que él no fue el soldado que salvó al falangista, sino que opina que "si alguien mereció que lo fusilaran entonces, ése fue Sánchez Mazas: si lo hubieran liquidado a tiempo, a él y a unos cuantos como él, quizá nos hubiéramos ahorrado la guerra, ¿no cree?" (Cercas 2001: 192). No obstante, la conversación con Miralles apenas influye en la idea que el narrador tenía de él antes del encuentro y, en la última página de la novela, Cercas describe a Miralles como un hombre que "tuvo el coraje y el instinto de la virtud" y que "fue limpio y valiente y puro en lo puro" (Cercas 2001: 209). Asimismo, la imagen de Miralles portando la bandera de la libertad en el desierto de

[29] Asimismo, Pere Figueras le confiesa al narrador que nunca prestó atención cuando su padre hablaba de su encuentro con Sánchez Mazas: "Entiéndalo […] Para mí era sólo una historia familiar. […] Yo creo que nunca le hice mucho caso" (Cercas 2001: 53).

[30] Al principio de la novela, después de publicar el artículo sobre la muerte de Antonio Machado y el fusilamiento de Sánchez Mazas, recibe dos cartas de lectores enfadados. En una de ellas, un hombre mayor se queja de la ausencia de cualquier gesto de agradecimiento hacia los que lucharon "por la libertad" (Cercas 2001: 27) en la guerra civil. La carta termina con la exclamación: "¡Y una gran mierda para la Transición!" (Cercas 2001: 27). En ese momento, el narrador apenas presta atención a la carta, escrita con una "jerga inconfundible" (Cercas 2001: 27) pero, más adelante, cuando Miralles le habla de la falta de reconocimiento hacia los que lucharon por la República, Cercas evoca en sus pensamientos las palabras del viejo (Cercas 2001: 175). Esto puede interpretarse como un signo de que el narrador finalmente comprende la decepción que las políticas de la memoria adoptadas en la Transición supusieron para muchos veteranos republicanos y víctimas del franquismo.

Libia sin una motivación política clara se concibe ya antes del encuentro y se repite prácticamente igual después de él.

En suma, da la impresión de que al narrador no le importa mucho si el Miralles de carne y hueso se parece o no al personaje que él ha construido en su imaginación. Tampoco le importa demasiado si Miralles fue o no el soldado que perdonó la vida del jerarca fascista. Parece que el "relato real" es para el narrador solo un lema prescindible y la recuperación de la memoria de los olvidados mero pretexto: lo que le importa realmente es hallar una solución formal que le permita terminar su libro. La pieza que le falta al libro es Miralles o, más exactamente, "alguien como Miralles" (Cercas 2001: 167), como dice el propio narrador. Al final, parece que el narrador sigue el consejo de Bolaño y simplemente inventa, aprovechándose de la biografía de Miralles, "un héroe patético […], perfecto por su virtud y pureza y […] su irresponsabilidad" (Luengo 2004: 251) que encaja con su visión apolítica y conciliatoria del pasado.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

5 *LOS ROJOS DE ULTRAMAR* DE JORDI SOLER[1]

5.1 Una perspectiva transnacional

Los rojos de Ultramar (2004) de Jordi Soler —oriundo de México— es una novela que sondea la memoria de la guerra civil española. La obra indaga en las consecuencias tanto individuales como colectivas de la contienda enfatizando la experiencia de los exiliados. El narrador de la obra, trasunto ficticio del propio autor, es nieto de un republicano catalán exiliado que decide investigar los pasajes desconocidos de la biografía accidentada de su abuelo. Paso a paso, el narrador reconstruye el periplo de su abuelo Arcadi que, después de perder la guerra, pasó casi un año y medio en un campo de concentración en el sur de Francia. Gracias a la ayuda del embajador mexicano Luis Rodríguez, Arcadi consiguió partir hacia México, donde fundó una plantación de café en la selva veracruzana junto con otros cuatro catalanes exiliados. Aunque los cinco "rojos de ultramar" rehicieron su vida en México, nunca dejaron de soñar con volver a España, por lo que llegaron a implicarse en los años sesenta en un complot cuyo objetivo era matar a Franco, algo que consideraron imprescindible para poder regresar a su tierra natal. A través de la historia particular de su abuelo, el narrador no solo profundiza en la historia del exilio republicano, sino que también explora las huellas emocionales del destierro, que persisten durante generaciones.

La novela comparte muchos rasgos formales y temáticos con las novelas reconstructivas de autores españoles —por ejemplo, el recurso de la autoficción y la metanarración, el tema de la transmisión intergeneracional de la memoria y la búsqueda identitaria, la denuncia de la desmemoria y la voluntad testimonial—, por lo que *Los rojos de ultramar* no puede considerarse especialmente original desde el punto de vista narratológico o temático en el contexto español.[2] Sin embargo, la obra aporta al debate español en torno a la memoria histórica una novedosa visión desde fuera de las fronteras nacionales. Por medio de la voz del narrador, portador de dos culturas (la mexicana y la catalana) y dos lenguas (el castellano y el catalán), la novela proporciona una perspectiva transnacional y multicultural, que se aproxima a lo que Michael Rothberg (2009) ha denominado *memoria multidireccional*. Aparte de reivindicar la memoria del exilio republicano, *Los rojos de ultramar* también muestra sensibilidad hacia otras historias y memorias diaspóricas, como las del colonialismo europeo y la expulsión de judíos de España. De este modo, la novela no representa el exilio republicano como un acontecimiento singular, sino como una historia de destierro y exclusión entre muchas otras.

[1] He publicado una versión preliminar de este capítulo en la revista *Olivar* (Liikanen 2013).

[2] En cambio, Pablo Sánchez (2007: 163), que analiza la novela desde el punto de vista de las relaciones literarias transatlánticas, argumenta que "desde la orilla americana la tentativa de Soler es bastante excepcional (ya que, como miembro de una generación crecida y educada plenamente en México, no pertenece estrictamente al colectivo de lo que llamaríamos exiliados)". Sin embargo, Quijano Velasco (2011) desmiente en parte este argumento al detectar muchas similitudes entre *Los rojos de ultramar* y *Las genealogías* de Margo Glanz, otra novela mexicana escrita por una descendiente de exiliados.

5.2 La organización del relato

Los rojos de Ultramar consta de seis capítulos. El primer capítulo se titula "La guerra de Arcadi" y narra, en primer lugar, la génesis del propio relato. El narrador cuenta cómo su abuelo Arcadi le entregó, en 1995, las memorias que había escrito al llegar a México en 1940. El narrador, que quiso hacer algo con la historia, grabó unas conversaciones con su abuelo para cubrir las lagunas que percibía en el manuscrito. Sin embargo, el narrador llegó a abandonar el proyecto hasta que, en una visita a España, se dio cuenta de que los jóvenes universitarios ignoraban la historia de la guerra civil y el exilio. Sintiéndose "un poco ofendido de que el exilio republicano hubiera sido extirpado de la historia oficial de España" (Soler 2004: 16), el narrador decidió retomar la historia de su abuelo. En segundo lugar, este capítulo narra el inicio del exilio de Arcadi, que en la fase final de la guerra civil decide cruzar la frontera y buscar asilo en Francia, donde sin embargo acaba encerrado en el campo de concentración de Argelès-sur-Mer.

En el segundo capítulo, "La Portuguesa", el narrador rememora con mucho humor algunos episodios de su infancia, que transcurrió en la plantación de café que Arcadi fundó en la selva veracruzana con sus compañeros catalanes. Aparte de recrear la vida cotidiana de la familia, el narrador llama la atención sobre la desigualdad social y la supervivencia de las estructuras coloniales en el México contemporáneo por medio de las historias de los criados de su propia familia y de los trabajadores de la plantación.

El tercer capítulo, denominado "Argelès-sur-Mer", relata la estancia de Arcadi en el campo de concentración francés enfatizando las condiciones inhumanas de los presos. En este capítulo, se presenta también al personaje de Luis Rodríguez, embajador de México en Francia. El embajador Rodríguez era el encargado de llevar a cabo el ambicioso proyecto del general Lázaro Cárdenas, cuyo objetivo era dar asilo en México a todos los republicanos españoles que lo quisieran.

"The french connection", el cuarto capítulo, narra la huida de Arcadi y su vida errante por el sur de Francia hasta llegar al Hotel Midi donde el embajador Rodríguez lo protege de la deportación a España. Asimismo, este capítulo profundiza en el arduo trabajo del embajador para poner a salvo el mayor número posible de republicanos españoles. Además, el narrador sintetiza en pocas páginas el destino infeliz de los familiares de Arcadi que se quedaron en España.

En el quinto capítulo, titulado "El complot", el narrador cuenta el proceso de investigación que él mismo lleva a cabo en Francia para rastrear la trayectoria de su abuelo. El narrador entrevista a un amigo de Arcadi que le revela que en los años sesenta el abuelo había formado parte de un complot de la Izquierda Internacional cuyo objetivo era asesinar a Franco. El resto del capítulo narra minuciosamente la historia de ese proyecto de atentado, en cuya preparación Arcadi perdió un brazo y un amigo suyo, la vida.

El capítulo final, nombrado "La Guerra de Arcadi" al igual que el primero, narra la ansiada vuelta de Arcadi a su Cataluña natal en 1979, donde sin embargo se siente un extraño y se da cuenta de su desarraigo. Esta experiencia dolorosa, que Arcadi vive como una segunda derrota, produce un cambio profundo en el personaje. Arcadi

renuncia a sus convicciones de toda la vida y va aislándose progresivamente hasta convertirse en "un santón de la selva" (Soler 2004: 234).

Como muestra la descripción de los capítulos, el relato se organiza temáticamente y, en muchos casos, los capítulos se articulan en torno a un espacio concreto, lo que produce una estructura clara. Los capítulos contienen a menudo anécdotas y personajes que parecen desconectados de la trama principal, pero en la mayoría de los casos estos vuelven a aparecer en el relato más adelante y su pertinencia para la trayectoria de Arcadi se hace evidente.

5.3 Autoficción

Al igual que otras novelas reconstructivas, *Los rojos de ultramar* emplea una serie de estrategias que producen cierta indefinición con respecto a la referencialidad del texto. La mezcla de datos autobiográficos e históricos con otros ficticios da lugar a un pacto ambiguo que se conoce con el nombre de *autoficción*.

El narrador-protagonista de *Los rojos de ultramar* no revela su nombre, pero se presenta como el nieto del personaje de Arcadi, cuyo apellido tampoco consta en la obra. A pesar de esta indeterminación, los paratextos favorecen claramente una lectura autobiográfica.[3] Por un lado, la breve biografía del autor en la solapa del libro reza que "Jordi Soler nació en La Portuguesa, una comunidad de republicanos catalanes situada en la selva de Veracruz, en México", lo que coincide con los datos que el narrador-protagonista proporciona de su infancia. Asimismo, la contraportada de la obra informa al lector que la fotografía de la cubierta es, en efecto, la "[f]otografía militar del abuelo del autor", hecho que también contribuye a reforzar la idea de que el personaje de Arcadi es realmente el abuelo del autor, o por lo menos un trasunto ficticio de él, ya que la contracubierta advierte que en la prosa "arrolladora" del autor "la frontera entre la realidad y la ficción desaparece". Por otro lado, también el propio texto del libro contiene indicios de ficcionalización. Por ejemplo, la profesión del narrador-protagonista, profesor de antroplogía de la UNAM, no coindice con la del autor.

El relato en sí contiene muchos datos verificables y personajes históricos, sobre todo los pasajes relacionados con el exilio republicano, las condiciones de los refugiados en el campo de Argelès-sur-Mer y la labor del embajador Luis Rodríguez. De hecho, el autor (Soler 19/12/2005) ha publicado en 2003 en *El País* un reportaje sobre los esfuerzos de Luis Rodríguez para ayudar a los republicanos españoles en general y al presidente Manuel Azaña en particular. El contenido del artículo es casi idéntico a algunos pasajes de la novela, publicada un año más adelante. Asimismo, Soler ha confirmado en varias entrevistas y artículos que también las partes de la novela centradas en la biografía de Arcadi y la historia familiar están basadas en la realidad, aunque han sufrido algunas modificaciones al convertirse en un relato literario: "La memoria de mi abuelo es la mía [y] este libro es la reconstrucción de su memoria", aclara el autor, pero sigue: "Él me dio las claves, pero a medida en que avanzaba, mis abuelos se convirtieron en personajes

[3] Asimismo, el autor confirma en una entrevista que el narrador de la novela es él mismo (Azancot 22/06/2012).

literarios" (Mora 10/6/2005).[4] De todas maneras, el autor ha confirmado que la trayectoria de Arcadi coincide, a grandes rasgos (y también en cuanto a muchos detalles), con la de su abuelo, cuyo nombre verdadero, sin embargo, fue Francesc (Obiols 24/11/2004). Ni siquiera el complot para asesinar a Franco, por muy quimérico que pueda parecer, es una invención del novelista. Asimismo, Soler (24/11/2004) ha afirmado que su abuelo escribió unas memorias que, décadas después, le entregó a su nieto con la advertencia de que este no debería hacer nada con ellas.

Aparte de la memorias del abuelo, largamente citadas en el texto, el narrador-protagonista utiliza también otras fuentes de información para reconstruir la historia de su abuelo. Algunas de estas fuentes, unas son fácilmente verificables, pero otras no. El narrador menciona, por ejemplo, fotografías, unas grabaciones que hizo con su abuelo, una entrevista con un amigo de Arcadi, una carta personal, folletos turísticos y un libro de historia sobre Argelès-sur-Mer, un documental inédito sobre el complot y un archivo (situado en París) que contiene la documentación del embajador Rodríguez.

Aunque el autor de *Los rojos de ultramar* enfatiza la referencialidad de la obra por medio de este tipo de recursos, también emplea una técnica que, según Dorrit Cohn (1999; 1990), es una de las características distintivas de la ficción: la focalización interna. A menudo, el narrador-protagonista relata los pensamientos y los sentimientos de otros personajes, especialmente los de Arcadi y el embajador Rodríguez. Evidentemente, no los puede conocer con seguridad, sino tan solo adivinar o intuir por medio de la empatía. Sin embargo, hay que reconocer que entre el nieto y el abuelo no hay una compenetración perfecta; al contrario, el narrador-protagonista constata que su abuelo fue "un hombre bastante hermético" (Soler 2004: 20) y contradictorio al que nunca llegó a entender bien.[5] Precisamente de esta dificultad de comprender al abuelo surge la necesidad del narrador-protagonista de reconstruir su historia. Profundizaré en esta cuestión en el apartado siguiente.

En el curso de la novela, el narrador recompone la historia de su abuelo con mucho detalle, pero hay una pregunta fundamental que queda sin respuesta: "qué clase de rojo era" (Soler 2004: 204) Arcadi. El narrador nunca llega a saber hasta qué punto su abuelo hizo todo lo que hizo por voluntad y compromiso propios, y en qué medida sus decisiones fueron influidas por otros, tanto cuando se alistó como voluntario en la guerra civil como cuando decidió seguir formando parte del complot a pesar de sus reticencias.[6] El narrador-protagonista busca datos, reconstruye la trayectoria de su antepasado,

[4] En otra entrevista, Soler dice que la "novela está contaminada por la realidad, pero también es cierto que, una vez que empezó a ser leída, empezó a contaminar a la realidad, al grado que ocho años después de publicada me cuesta trabajo distinguir entre lo que pasó y lo que inventé" (Azancot 22/06/2012).

[5] Además, el autor confiesa que de joven tuvo una relación difícil con su abuelo: "Admiré a mi abuelo en la misma medida que lo odié. Poco a poco fue metamorfoseándose en el tipo de persona contra la que luchó en España. ¡Acabó yendo a misa! Pero cuando conocí su historia empecé a comprenderle: un trauma como el suyo se puede administrar de muchas maneras" (Obiols 24/11/2004).

[6] "[N]o sé qué tanto jugó su voluntad en aquel proyecto [de atentado contra Franco], ni qué tanto se dejó arrastrar por la voluntad de los otros, la misma duda que planea sobre aquel 11 de enero de 1937, el día que empezó su guerra y la nuestra. Nunca he sabido qué tanto influyó la voluntad de su padre en la suya, qué tanto creía Arcadi en la república: qué clase de rojo era" (Soler 2004: 204).

imagina sus vivencias, sus sentimientos y sus pensamientos, pero a pesar de sus esfuerzos, la duda no se resuelve nunca. De esta forma, la novela pone de manifiesto que la historia reconstruida es irremediablemente inestable, elíptica e incompleta (Quijano Velasco 2011: 45).

Como argumenta Mónica Quijano Velasco (2011: 41), en *Los rojos de ultramar* "no se propone una relación directa (e ingenua) entre realidad y ficción", pero las estrategias narrativas de la obra incitan "al lector a establecer un vínculo referencial con el mundo (y con ciertos acontecimientos históricos)". Esto coincide seguramente con el propósito del autor, dado que uno de los objetivos de la novela es dar a conocer la historia del exilio republicano, que los jóvenes españoles ignoran según el narrador. Jordi Soler ha planteado el tema de la ignorancia histórica de los españoles también en un artículo periodístico en el que insiste en la necesidad de enseñar la historia reciente de España en los colegios. El autor argumenta que el conocimiento del pasado es necesario para que los jóvenes puedan comprender el presente. Según Soler (1/2/2008),

> […] quien ignora la Guerra Civil, no entiende del todo las claves de la España contemporánea, le falta instrumental para comprender los debates en el Parlamento, o las arengas de los obispos o, por tocar una preocupación ciudadana rabiosamente actual, fenómenos como el de la inmigración.

5.4 La construcción de una identidad híbrida

Aparte de divulgar el conocimiento del exilio republicano, la novela también tiene otro objetivo, que ya he mencionado más arriba: investigando la trayectoria de Arcadi, el narrador procura comprender a su abuelo y establecer una conexión entre el pasado y el presente, lo que le permite, a fin de cuentas, entenderse a sí mismo. En sus memorias, Arcadi narra también historias de otros exiliados, pero el narrador-protagonista toma una decisión consciente de "salvar" únicamente la historia que considera suya, la que *le define*:

> Durante varios días, después de releer las memorias de Arcadi, estuve dándole vueltas a la idea de hacer algo con estas historias: el material que está ahí escrito es una tentación […] pero, concluí días después, no son nuestras, […] y en una maniobra parecida a la del embajador Rodríguez, que salvó lo que pudo, a un refugiado de cada diez, o de cada mil, decidí […] que salvaría exclusivamente la historia que me define, la que desde que tengo memoria me perturba […] los demás son la historia de otro. (Soler 2004: 171) [7]

[7] Centrándose únicamente en la historia que le pertenece, el narrador-protagonista consigue sortear, en parte, problemas éticos en torno a la apropiación de memorias ajenas. Al igual que el autor, el narrador de la novela parece considerar que la historia de Arcadi es también suya, por lo que tiene el derecho de escribir sobre ella, incluso en contra de la voluntad de su abuelo. En el primer capítulo de la novela, el narrador cuenta que, para que Arcadi permitiera que él le grabara, tuvo que prometer que no usaría el material hasta después de la muerte del abuelo; en el párrafo final de la novela, cuando el narrador le comunica a Arcadi, poco antes de la muerte de este, su intención de hacer algo con las memorias de éste, el abuelo solo le contesta "Mira que eres necio, nen" (Soler 2004: 235). En la vida real, el autor confiesa que el abuelo le había prohibido utilizar sus memorias y que se enfadó cuando Soler reprodujo fragmentos de éstas en un reportaje publicado en *El País*. "Apliqué la moral del novelista: escribe sobre lo que te apetezca" (Mora 10/6/2005), dice Soler, pero añade que Francesc y él se reconciliaron pronto después. En

Arcadi llega a México en 1940, a los 19 años, arrastrando una guerra perdida y una larga estancia en un campo de concentración, pero está dispuesto a rehacer su vida. El joven catalán tiene varios oficios hasta que, en 1946, funda una plantación de café llamada La Portuguesa en la región veracruzana junto con cuatro otros exiliados catalanes. Cinco años más tarde, cuando la plantación se ha convertido en un negocio próspero, los cinco amigos construyen cada uno su propia casa al lado del cafetal y se instalan allí con sus respectivas familias. En el curso de los años, el negocio crece, los catalanes tienen hijos y nietos mexicanos y van estableciendo vínculos afectivos con el lugar y sus habitantes. A pesar de todo, nunca se arraigan del todo en su nuevo país, sino que viven el exilio como una experiencia provisional, soñando siempre con la posibilidad de volver a España.

A principios de los años cincuenta, cuando la dictadura de Franco es gradualmente aceptada por las potencias occidentales como un gobierno normal y España es admitida en varios organismos internacionales, "la gente de La Portuguesa seguía pensando que el dictador estaba por caer" (194), afirma el narrador. El acontecimiento que finalmente saca a los habitantes de La Portuguesa de sus ensoñaciones es la inclusión de España en la ONU el 15 de diciembre de 1955. Ese mismo día, cuenta el narrador, surge entre los catalanes desterrados la idea de que para volver a su país natal es necesario matar a Franco. En lugar de celebrar la vida que se han labrado en México, los catalanes siguen sintiéndose expulsados de su país y el plan de asesinato es su forma de recuperar la sensación de tener "en sus manos el timón de su vida" (Soler 2004: 197):

> Esa misma noche, los socios y sus mujeres se reunieron en la terraza de Arcadi. En un acto de digestión colectiva, […] trataron de darle [a la noticia] un encuadre positivo que, a fin de cuentas, no hacía sino reafirmar la situación de esas cinco familias que, en lo que esperaban a que Franco se fuera, habían invertido ahí muchos años y habían tenido hijos y levantado un negocio y construido casas y relaciones y afectos y eso parecía, a todas luces, el cimiento del porvenir. Pero ese encuadre se resquebrajó horas después, cuando ya las mujeres se habían ido a la cama y los republicanos […] empezaban a concluir que el porvenir estaba efectivamente cimentado pero no por su gusto ni porque así lo hubieran elegido ni deseado, sino porque el dictador que gobernaba su país no les había dejado otra opción. (Soler 2004: 195-196)

Al principio, Arcadi y sus amigos tantean la posibilidad de unir sus fuerzas con la comunidad de españoles exiliados instalada en la capital para llevar a cabo el atentado contra Franco, pero abandonan pronto este plan. El proyecto vuelve a surgir en los años 1960 cuando los catalanes entran en contacto con la Izquierda Latinoamercicana, movimiento que lleva años planificando el asesinato de Franco. Arcadi y sus amigos deciden sumarse al proyecto, que sin embargo fracasa. Aparte de que los conspiradores no consiguen ni siquiera herir al dictador, Arcadi pierde un brazo durante los preparativos y, además, uno de sus amigos muere. Arcadi nunca revela a su familia que participó en el complot, pero su nieto se entera de lo ocurrido por casualidad al entrevistar a un antiguo amigo de Arcadi en Francia.

---

otra entrevista, en cambio, se ha defendido diciendo que "[u]no no da a un nieto escritor 120 páginas de memorias mecanografiadas si en el fondo no quiere que escriba algo sobre ello" (Obiols 24/11/2004).

Dos años después de la muerte de Franco, en 1977, Arcadi regresa finalmente a Barcelona, pero solo para descubrir "la dimensión total e irremediable de su desarraigo cultural con respecto a su Cataluña natal" (Sánchez 2007: 168). A causa de su larga ausencia, Arcadi apenas reconoce a su hermana y le entristece descubrir que su hogar de juventud ha sido demolido y sustituido por un edificio moderno. Además, se da cuenta de que "la lengua, el catalán que había preservado, junto con sus amigos, durante tanto tiempo en La Portuguesa, y que había transmitido a dos generaciones, era una lengua contaminada, híbrida, con un notorio acento de ultramar" (Soler 2004: 228). En lugar de quedarse en Barcelona los tres meses que había planeado, Arcadi vuelve a México al cabo de quince días. La imposibilidad de volver a su tierra natal supone para Arcadi una segunda derrota y marca un punto de inflexión en su biografía. Después de su vuelta a México, Arcadi abandona sus convicciones anteriores y se convierte en un creyente fervoroso. Asimismo, se va alejando progresivamente de la sociedad hasta quedarse confinado en un cobertizo en medio de la selva.[8]

En el primer capítulo de la novela, el narrador recuerda que Arcadi, poco después de haberle dado las memorias, insistió en que no fue él quien había luchado en la contienda, sino que "aquélla era la guerra de otro" (Soler 2004: 19). El narrador vuelve sobre esta extraña afirmación varias veces en el curso de la novela, pero solo en los últimos capítulos empieza a entender lo que Arcadi quiso decirle. En el penúltimo capítulo, el narrador evoca una comida de Navidad celebrada en La Portuguesa en 1963 en la que coincidían los miembros del complot con la familia de Arcadi y el servicio de la casa. El nieto intuye que esa reunión pudo ser el momento en que Arcadi se dio cuenta de que ya no era la misma persona que aquella que había luchado en la guerra civil. En la mesa navideña, uno de los miembros del complot, "un comecuras" (Soler 2004: 210), empezó a contar "una serie de anécdotas, llenas de mecagoendiós, mecagoenlavirgen y risas explosivas, que hacían santiguarse continuamente a Jovita, a Teodora y al resto de la servidumbre" (Soler 2004: 210). Como indica el narrador,

> [l]os dos mundos que convivían en esa mesa tenían como el único referente común a Arcadi, que pertenecía a uno y a otro pero también se daba cuenta de que eran mundos incompatibles, y él tenía muy claro a cuál pertenecía entonces. Seguramente en aquella mesa había empezado a formularse esa idea que otro, y no él, había peleado en la Guerra Civil. (Soler 2004: 210)

Aunque Arcadi se ha sumado al complot por su deseo de volver a España y supuestamente comparte las convicciones de sus aliados, se da cuenta de que la vida en México ha influido en su forma de ser. Según el narrador, Arcadi llega incluso a plantearse si realmente sería "capaz de dejarlo todo y regresar" (Soler 2004: 206).

En el último capítulo, el narrador da una explicación complementaria al asociar la afirmación de Arcadi con su desafortunado regreso a Barcelona en 1977. Según el narrador, esta experiencia de desarraigo supuso el comienzo de un "viraje vital" (Soler

[8] El autor ha sintetizado la dolorosa experiencia de su abuelo en otro lugar de modo siguiente: "el exilio es mucho más que no estar en el sitio donde has nacido, y […] es mucho más que no poder regresar: es no poder volver aunque vuelvas" (Masoliver Ródenas 14/11/2007).

2004: 228) irreversible que consistía en una progresiva pérdida de rasgos identitarios y en un deseo de olvidar el pasado:

> El repliegue de Arcadi tenía que ver con su capitulación, con su retirada, era la representación de la derrota, en el fondo se parecía al repliegue de los miles de individuos que vivieron la guerra y que, puestos frente a la memoria de aquel horror, decidieron, como él, replegarse, darle la espalda, perder aquel episodio incómodo de vista, pensar que aquella guerra había sido peleada por otros, en un tiempo y un lugar remotos, tan remotos que en aquella aula de Complutense y en la playa de Argelès-sur-Mer, unas cuantas décadas más tarde, apenas queda memoria de esa guerra. Al final, al maquillaje que puso el general Franco sobre la guerra civil se fue sumando el acuerdo colectivo de olvidar. (Soler 2004: 234-235)

Como muestra la cita, el narrador, sin embargo, no limita esta diagnosis solo a su abuelo, sino que sugiere que el mismo problema —el deseo de olvidar el pasado, con la consiguiente pérdida de la propia identidad— afecta también a la sociedad española (y francesa) en general.

La historia de Arcadi es una historia de derrota, exilio y desarraigo cultural. El personaje nunca asume la condición permanente del exilio ni se adapta del todo a su nuevo contexto vital. Como dice Sánchez, "[s]u hibridación es traumática y su identidad nunca llega a conciliar positivamente las dos realidades que se han cruzado" (Sánchez 2007: 168). El narrador, en cambio, constituye un contrapunto a la figura de su abuelo. Nacido y crecido en La Portuguesa, "una extraña comunidad de blancos que hablaban catalán en medio de una selva que había sido territorio indígena desde hacía milenios" (Soler 2004: 194), el nieto es, desde la primera infancia, portador de dos culturas (la catalana y la mexicana) y de dos lenguas (el catalán y la variedad mexicana de castellano). Como indica Quijano Velasco (2011: 59), la búsqueda del narrador puede, por tanto, entenderse como un intento de comprender, asumir y, de este modo, superar tanto la traumática historia familiar —la herencia de una guerra perdida— como su propia condición cultural híbrida.

En su artículo "Geografías del recuerdo" Quijano Velasco (2011) analiza la relación entre el espacio y la memoria en *Los rojos de ultramar*. El espacio es un elemento narrativo que cobra especial importancia en la novela de Soler porque los lugares geográficos constituyen en ella escenarios que le permiten al narrador construir su propia identidad como descendiente de exiliados. Como señala la autora, los espacios geográficos no son entidades neutras, sino representaciones simbólicas que la *memoria diaspórica* de los exiliados resignifica y redefine constantemente.[9] Para los habitantes

[9] En su artículo "Diaspora and Nation", Andreas Huyssen (2003: 152) define la memoria diaspórica en oposición a la memoria nacional de la siguiente manera: "Diaspora, as opposed to nation in the traditional sense, is based on geographic displacement, on migration, and on an absence which may be lamented or celebrated. National memory presents itself as natural, authentic, coherent and homogenous. Disporic memory in its traditional sense is by definition cut off, hybrid, displaced, split. This fact grounds the affinity of diasporic memory to the structure of memory itself which is always based on temporal displacement between the act of remembrance and the content of that which is remembered, an act of *recherche* rather than recuperation. Of course, this will not prevent diasporic memories from mimicking the identity fictions that energize nationhood. But structurally, disporic conscience comes closer to the structures of memory than national memory does. National memory usually veils its *Nachträglichkeit*

catalanes de La Portuguesa, conservar la memoria de su país de origen es una forma de marcar un territorio propio y crear una comunidad cultural específica, la de los exiliados. De hecho, la novela pone de manifiesto cómo la familia de Arcadi construye su identidad particular en la intersección de la selva mexicana y la añorada Barcelona a la manera de un juego de pertenencias y diferencias respecto a las culturas nacionales de origen y destino, la catalana (o la española) y la mexicana (Quijano Velasco 2011: 49-50).

El espacio central de la novela es La Portuguesa, la colonia fundada por Arcadi y sus compañeros catalanes. Este es el lugar en que transcurre la infancia del narrador y el único espacio que este comparte físicamente con su abuelo. La Portuguesa se sitúa en un lugar apartado, en medio de la selva, que es un ambiente exótico desde el punto de vista español. En el segundo capítulo de la novela, el narrador utiliza un léxico marcadamente mexicano para describir la abundante vegetación y las múltiples especies de insectos y reptiles de este lugar selvático, lo que acentúa su condición de mexicano:

> Cada desplazamiento por la casa entrañaba toparse con un espécimen que hubiera puesto a brincar de gusto a un entomólogo. Las marimbolaas planeaban por los pasillos, […] disputándose el espacio aéreo con avispas zapateras, cigarrones, zancudos, amoyotes y azayacates […] El piso era otro capítulo por donde cruzaban cucarachas, cuatapalcates, atepocates y lagartijas cuijas. (Soler 2004: 49-50)

En principio, la familia de Arcadi lleva en la Portuguesa una vida mexicana sin mantener contacto con otras comunidades de exiliados o descendientes de españoles ni sus instituciones:

> Joan y yo eramos mexicanos y punto, habíamos nacido allí, en la plantación de café, nunca fuimos ni al colegio Madrid, ni al Luis Vives, ni al Orfeo Català, ni a ninguna de las instituciones que frecuentaban los hijos y los nietos de los republicanos. Tampoco teníamos relación ni con los gachupines, ni con los españoletes, esos tataranietos de españoles, descendientes de varias generaciones de mexicanos, que siguen ceceando como si hubieran nacido en Madrid y acabaran de aterrizar por primera vez en la Nueva España. (Soler 2004: 46)[10]

Además, los adultos nunca hablan de la guerra civil o de las razones del exilio en casa. Sin embargo, la familia se distingue de los nativos de la región por medio de dos elementos clave, la lengua y la gastronomía: los habitantes de La Portuguesa hablan catalán entre sí y comen "fuet, butifarra, mongetes y panellets" (Soler 2004: 46). De forma paralela, la comunidad circundante también marca la diferencia respecto a los exiliados, a los que consideran extranjeros. El día de la independencia de México, cuenta el narrador, los habitantes de La Portuguesa solían "permanecer encerrados en casa porque los mexicanos de Galatea y sus alrededores tenían la costumbre de celebrar esa

[afterwardsness]. Diasporic memory in the vital as opposed to its reified sense remains critically aware of it. This could and should be an advantage."

[10] Como señala Quijano Velasco (2011: 50-51), esta diferencia respecto a otras comunidades de emigrantes sirve también la función de "mostrar que las identidades del exilio no son homogéneas, como suelen presentarse cuando se definen con respecto al orden nacional de los lugares en donde se instauran".

fiesta moliendo a palos a los españoles" (Soler 2004: 47). Identificados con los colonizadores por la gente sencilla de Galatea, el pueblo más cercano, los exiliados tienen que luchar para "quitarse de encima el fantasma de Hernán Cortés, y de sus conquistadores despiadados" (Soler 2004: 45) sin nunca conseguirlo del todo.

Sin embargo, el narrador se identifica a sí mismo como mexicano. Alejándose de la traidicional cortesía y gratitud de los exiliados hacia la sociedad de acogida, el narrador crítica las estructuras coloniales que aún perduran en la sociedad mexicana, las cuales su propia familia reproduce, a pesar de los frustrados intentos de Arcadi de romper "el círculo perverso" (Soler 2004: 52) de desigualdad que marca las relaciones de la familia con sus criados (Sánchez 2007: 167-168).

Barcelona constituye el segundo espacio central en *Los rojos de ultramar*. Esta ciudad originaria, recordada por los exiliados e imaginada por los hijos e nietos nacidos en México, forma un contrapunto mítico a la selva mexicana. Asimismo, Barcelona constituye un lugar que permite a los habitantes de La Portuguesa legitimar su diferencia y construir su particular identidad diaspórica (Quijano Velasco 2011: 53). Para el narrador y su hermano, la ciudad de Barcelona constituye "un objeto de deseo" (Soler 2004: 66) algo irreal. Los niños intentan imaginar la urbe a partir de las diapositivas que el abuelo proyecta en el salón los domingos. Sin embargo, Barcelona no es una ciudad imaginaria solo para los nietos, sino que el propio Arcadi se da cuenta al volver a Barcelona en 1977 que su ciudad natal, evocada con nostalgia durante décadas, se ha convertido en un lugar desconocido. El desencuentro obliga a Arcadi a darse cuenta de que la ciudad de sus recuerdos ha dejado de existir y que para él, al igual que para sus nietos, "[…] Barcelona [era] una colección de filminas que desfilaba cada domingo por la pared en la casa de la Portuguesa" (Soler 2004: 228).

El tercer espacio importante de la novela es Francia, país en el que Arcadi fue recibido como un prisionero y no como un refugiado político. Su nieto, en cambio, encuentra en Francia las claves necesarias para entender del todo lo que la experiencia de exilio supuso para su abuelo. El narrador viaja a París para investigar el archivo del embajador Rodríguez esperando hallar en él respuestas a las dudas que aún tiene sobre la trayectoria de su abuelo. En la capital francesa le recibe el cónsul general de México, que es también nieto de un español exiliado. El narrador se da cuenta de que comparte con el cónsul "esa condición omnipresente de haber heredado una guerra perdida" (Soler 2004: 175), lo que irremediablemente influye en su forma de ver el mundo.[11] En el archivo, el narrador encuentra un documento en el que consta que Arcadi fue miembro del Partido Comunista, al contrario de lo que había afirmado a su nieto. Debido a este

[11] En 2002, cuando estaba escribiendo *Los rojos de ultramar* Soler visitó a su amigo Eduardo Vázquez en Madrid y conoció a su tío, un anarquista vuelto del exilio mexicano al que también le faltaba un brazo como a Arcadi. En un artículo, Vázquez dice que gracias a Soler comprendió "el significado metafórico de aquella extremidad […]: la derrota dejó mancos a los exiliados; la mano que perdieron Fernando y Arcadi nos falta a todos, hijos y nietos de aquella emigración forzada. El exilio aparece aquí [en la novela] como lo que es: una forma de mutilación. La mano que nos falta se llama también España" (Vázquez Martín 3/6/2005). En una entrevista, Soler hace referencia a la misma visita a Madrid y confirma que "los nietos de la guerra también somos mutilados. Es como una metáfora: esa mano que les faltaba era la España que nos faltaba a nosotros" (Mora 10/6/2005).

dato, el narrador empieza a sospechar que hay una parte de la historia de Arcadi que él desconoce.

Gracias al consejo del cónsul, el narrador decide visitar Argelès-sur-Mer. En palabras del narrador, se trata de un "viaje de arqueología interior, una experiencia cuyos hallazgos me ayudarían a obtener un mejor perfil de Arcadi y, consecuentemente, de mí mismo" (Soler 2004: 176). El nieto es consciente de que su idea del lugar está basada en un recuerdo transmitido y sabe que el encuentro con el lugar real puede decepcionarlo. Argelès-sur-Mer se ha convertido en un lugar turístico y el narrador anda buscando en la playa poblada de cámpings, clubes y negocios algún rastro de la estancia de los más de cien mil republicanos españoles que la poblaron hace sesenta años:

> […] algo tenía que haber pegado a la arena, o a las rocas, o mezclado con el agua, cualquier cosa que sirviera de nexo entre esa playa y la playa que trabajaba en mí, un trozo de alambre, la huella de un spahi, las pisadas de la rata que le mordía el cinturón a Arcadi, la vibración, el trasgo, el fantasma de los miles de muertos que hubo. (Soler 2004: 181)

Un taxista le informa que en la playa hay un obelisco conmemorativo, pero cuando el narrador lo localiza, después de una larga búsqueda, resulta que se trata de "un poste enano" (Soler 2004: 184) en medio de matojos. Asimismo, el narrador se da cuenta de que la estancia de los españoles en la playa de Argelès-sur-Mer ni siquiera se menciona en los folletos turísticos ni en el libro sobre la historia de la ciudad que consulta en el Ayuntamiento. En suma, se percibe en Argelès-su-Mer "la misma voluntad de olvidar ese pasado oscuro" (Soler 2004: 183) que el narrador había detectado en España.

Para aprovechar su viaje, el narrador decide visitar a Putxo, un amigo de Arcadi, que vive cerca de Argelès-sur-Mer. Esa visita resulta decisiva para la pesquisa del narrador porque Putxo le revela finalmente la parte desconocida de la historia de Arcadi, esto es, la participación de este en el complot de la Izquierda Internacional. Gracias a Putxo, el narrador también encuentra un lugar en el que es capaz de sentir la presencia de su abuelo que no había conseguido detectar en la playa. Según Putxo, Arcadi se alojó en su casa durante una visita a Francia en 1970. En realidad, este pasó la mayor parte del tiempo "en un picacho en los Pirineos" (Soler 2004: 188) mirando hacia Cataluña porque era "lo más cerca que podía estar de España" (Soler 2004: 188).[12] Esa imagen del abuelo sentado en una piedra mirando hacia su país natal permite al narrador comprender realmente la magnitud del desarraigo de Arcadi:

> Me pareció que esa imagen era la quintaesencia de la orfandad, del desamparo, sentí un golpe de melancolía y otro de rabia porque aquel dictador no sólo había destruido la vida de Arcadi, también, durante treinta y cinco años, le había impedido que la reconstruyera, como si perder la guerra y perderlo todo no hubiera sido castigo suficiente. (Soler 2004: 188)

[12] En otro pasaje de la novela, el narrador relaciona este viaje a Francia, realizado bajo el pretexto de un viaje de negocios, con el comienzo del proceso de cambio vital de su abuelo: "Algo le pasó a Arcadi en ese viaje porque a partir de entonces comenzó a convertirse en otra persona, tengo la sensación de que aquello que me dijo en las cintas de La Portuguesa, de que su guerra había sido la guerra de otro, empezó a operar desde que regresó de aquel viaje […] Después de aquel viaje, durante muchas noches, oí cómo Arcadi lloraba en su habitación, con un llanto manso, bajito, atroz" (Soler 2004: 67).

Al pasear por el mismo paisaje pirenaico, el narrador de repente siente la presencia de su abuelo en una piedra específica, y gracias a esa conexión, decide continuar su búsqueda.

El hecho de seguir la trayectoria de Arcadi en la dirección inversa —desde México hasta Cataluña, pasando por Francia— es un viaje simbólico para el narrador. Cataluña, aunque sea un lugar imaginado y no vivido, es un lugar que también forma parte de la identidad del narrador. Para conciliar esa cultura heredada con la cultura adquirida, la mexicana, es necesario que el narrador comprenda la experiencia de exilio de sus antepasados. No obstante, el lugar que realmente define la identidad del narrador es La Portuguesa, el hogar de infancia. La selva veracruzana, poblada de flora y fauna de nombres mexicanos, y en la que sin embargo se habla un catalán "contaminado" y se come butifarra, constituye en la novela un espacio fronterizo, híbrido, que no es ni plenamente mexicano ni catalán, sino más bien una síntesis de ambas culturas, al igual que la identidad del narrador (Quijano Velasco 2011: 55). Al igual que el narrador, también el autor de la novela reivindica una pertenencia múltiple y una identidad plural. En lugar de considerarse un autor mexicano o español, Jordi Soler prefiere identificarse como "un escritor en español", o incluso como un escritor irlandés (Azancot 22/06/2012).[13] De este modo, el autor se declara un "partidario de lo híbrido" que "prefier[e] sumar [a] restar" (Mora 10/6/2005).[14]

5.5 Una memoria multidireccional

En un artículo titulado "Diaspora and Nation", Andreas Huyssen (2003) escribe sobre las diferencias y las convergencias entre la memoria diaspórica y la memoria nacional en el contexto globalizado de hoy en día,[15] y se pregunta qué tipo de lecciones las memorias de orden nacional pueden aprender de las memorias diaspóricas (Huyssen 2003: 152). Como para responder a la pregunta planteada por Huyssen, tanto *Los rojos de ultramar* como los artículos periodísticos de Jordi Soler se caracterizan, en mi opinión, por una voluntad de usar la memoria del exilio republicano de modo ejemplar. Aunque la novela se centra en la memoria de la propia comunidad del narrador, este muestra sensibilidad hacia otras historias y memorias de sufrimiento, por ejemplo, hacia la memoria del colonialismo europeo y la expulsión de los judíos de España. De este modo, la obra no representa el exilio republicano como un acontecimiento singular, sino como una historia de destierro y exclusión entre muchas otras.

A mi ver, la postura de Soler se aproxima al modelo de *memoria multidireccional* de Michael Rothberg.[16] Al igual que en el modelo de Rothberg, en la obra de Soler las

[13] El autor trabajó como agregado cultural en la Embajada de México en Dublín de 2000 a 2003. Después, se mudó a Barcelona y reside actualmente en el mismo barrio en el que su familia vivió antes de exiliarse (Soler sin fecha).

[14] "Estoy casado con Alexandra, que es judía mexicana y francesa. Con nuestros hijos, Matías y Laia, habla en francés; yo, en catalán y, cuando estamos todos juntos hablamos en castellano. Soy mexicano, catalán y un poco irlandés" explica el autor en una entrevista (Mora 10/6/2005).

[15] Véase la nota 9.

[16] En su libro *Multidirectional Memory*, Michael Rothberg (2009) se propone la tarea de reconceptualizar la memoria colectiva en contextos multiculturales y transnacionales a partir de una serie de estudios de caso que ponen de manifiesto cómo diferentes memorias colectivas de violencia —la del

memorias de diferentes grupos no se representan como mutuamente excluyentes o competitivas. En cambio, el autor pone de manifiesto cómo el (re)conocimiento de las experiencias ajenas puede servir para crear solidaridad, compresión y respeto hacia otras comunidades, aunque estas pertenezcan a otros tiempos, etnias, religiones, territorios o naciones.

Como varios críticos han señalado,[17] *Los rojos de ultramar* comparte varias características formales y temáticas con *Soldados de Salamina* y otras novelas reconstructivas de autores españoles.[18] Por ejemplo, la obra de Soler denuncia el olvido del pasado, participa del esquema de investigación, emplea el recurso de la autoficción, destaca el papel de la generación de los nietos y tematiza la transmisión intergeneracional de la memoria. Sin embargo, la obra aporta en mi opinión un punto de vista novedoso tanto al discurso literario español como al debate público en torno a la memoria desarrollado en otros medios; esta aportación consiste precisamente en el enfoque transnacional y multicultural que yuxtapone la memoria de la guerra civil y del exilio con la de otras historias de violencia y exclusión.

En primer lugar, *Los rojos de ultramar* evita la sacralización de la memoria de los exiliados enfatizando las similitudes entre la experiencia de los republicanos españoles y la de otros grupos desterrados. En el tercer capítulo de la novela, el narrador recrea las terribles condiciones del campo de concentración de Argelès-sur-Mer en el que Arcadi fue encerrado después de la guerra civil, al igual que otros 250 000 refugiados españoles. Aunque los españoles componían el grueso de la población, el narrador señala que estos sin embargo no fueron los únicos reclusos:

Holocausto y las del colonialismo— se confrontan e interactúan en la esfera pública. El modelo de memoria multidireccional propuesto por Rothman cuestiona algunas ideas generalizadas sobre la memoria colectiva. En primer lugar, el autor rechaza la visión que acentúa la competitividad —la lucha por la preeminencia y el reconocimiento— de las memorias colectivas de diferentes grupos sociales. En segundo lugar, Rothman problematiza la idea de que exista una relación causal y directa entre la memorias del pasado y las identidades colectivas del presente. En cambio, el autor enfatiza el carácter dinámico y constructivo de las memorias colectivas y conceptualiza la esfera pública como un espacio discursivo en el que diferentes grupos sociales se construyen y se redefinen constantemente mediante la interacción dialéctica con otros grupos. Por consiguiente, Rothman destaca que las memorias e identidades nunca son puras o auténticas. Aunque el autor admite que nuestra relación con el pasado define parcialmente quiénes somos en el presente, insiste en que la conexión nunca es directa, sino que siempre existen vínculos, a menudo inesperados y sorprendentes, que nos unen con los que consideramos otros.

En oposición a los pensadores que consideran el Holocausto un acontecimiento singular e incomparable, Rothberg reivindica la necesidad de pensamiento comparativo. En su opinión, el hecho de reclamar la singularidad de una historia de violencia colectiva conlleva el riesgo de crear jerarquías de sufrimiento y de desconectar el sufrimiento de las consideraciones de agencia y responsabilidad histórica. Además, el discurso de la singularidad puede impedir el reconocimiento de otros casos de violencia en el pasado y el presente. Rothberg da por hecho que dos acontecimientos históricos nunca son iguales, pero defiende sin embargo la necesidad de buscar conexiones y paralelos entre diferentes experiencias históricas con el objetivo de crear relaciones de solidaridad y empatía entre distintos grupos.

[17] Véase, por ejemplo, Vázquez Marín (3/6/2005), Sánchez (2007) y Potok (2012).

[18] En una entrevista, Soler indica que no leyó *Soldados de Salamina* hasta después de haber terminado la novela, pero reconoce varias coincidencias entre su obra y la de Cercas: "Me perdí *Soldados de Salamina*, estaba en Irlanda cuando salió. Lo leí después de entregar *Los rojos de ultramar* y vi que nuestros puntos de vista eran coincidentes. Hablamos ya [sic] una tercera generación, lo analizamos desde la óptica especial de los nietos de la guerra, y nuestras novelas son productos de estos tiempos: una mezcolanza de forma y fondo, de realidad y ficción; en fondo en la superficie…" (Geli 13/12/2009).

> A los refugiados españoles que seguían prisioneros en Argelès-sur-Mer, se sumaron un millar de gitanos que habían llegado empujados por la Segunda Guerra [Mundial], más un ciento de croatas, que nadie sabía bien cómo habían llegado hasta allí, ni cuál era el objetivo que se perseguía al encerrarlos. Unas semanas más tarde llegó a engrosar la población un contingente de judíos sefarditas, una oleada de individuos vestidos de civil cuyas ropas pusieron de relieve el menoscabo de los uniformes republicanos. (Soler 2004: 86)

Sin embargo, las diferencias entre los republicanos españoles y los recién llegados se desvanecen pronto debido a la dureza de las condiciones en la playa. Al cabo de unos meses, los presos se convierten en "una banda homogénea de hombres barbudos, astrosos y esqueléticos" (Soler 2004: 86).

Asimismo, el narrador establece un paralelismo histórico entre los republicanos y los sefarditas, dos grupos marcados por la persecución y el destierro:

> [Los presos] no sólo compartían el islote y la comida, también vislumbraban un destino parecido y, en el caso de los republicanos y los sefarditas, un pasado semejante, los dos habían sido expulsados, cada quien en su tiempo, de España, una desgracia histórica que ya los venía asociando desde los preámbulos de la Guerra Civil, mediante esa idea de la derecha española y de sus curas y de sus militares, que reducía todo el proyecto republicano a una conspiración judeo-bolchevique-masónica. La Iglesia católica había confundido al demonio con los judíos y cuatrocientos y tantos años después volvía a confundirlo con los rojos. (Soler 2004: 87)

En lugar de destacar la singularidad del exilio republicano como experiencia histórica, el narrador busca puntos de conexión entre las historias de los dos grupos con el objetivo de crear así empatía y solidaridad hacia otros. Jordi Soler ha evocado la convivencia de los republicanos españoles, los judíos y los gitanos —"tribu[s] errante[s] […] sin un país al cual regresar" (Soler 15/2/2009)— en los campos de concentración franceses y nazis también en un artículo titulado "Rojos y judíos". El artículo fue publicado en 2009, en medio del Conflicto de la Franja de Gaza, que dio lugar a grandes manifestaciones contra Israel en muchas ciudades españolas. El objetivo del artículo es alertar a los españoles del alto nivel de antisemitismo en el país. Asimismo, el autor recuerda a los lectores la necesidad de distinguir entre los dirigentes y el ejército del Estado de Israel, cuya actuación contra los palestinos considera desproporcionada y "las personas que, por puro azar, han nacido judías, y viven entre nosotros" (Soler 15/2/2009). De este modo, el autor llama la atención sobre la heterogeneidad de todos los grupos culturales por un lado y por otro lado utiliza la memoria del exilio republicano para defender la diversidad cultural y promover empatía hacia otros grupos en un momento en el que se percata de un elevado riesgo de enfrentamiento.

En segundo lugar, Jordi Soler evoca el tema del colonialismo europeo tanto en *Los rojos de ultramar* como en su producción periodística. Al discutir las condiciones en el campo de Argelès-sur-Mer, el narrador menciona varias veces que los guardias del campo no eran franceses, sino spahis y senegaleses, esto es, sujetos coloniales, y que estos pasaban casi las mismas incomodidades que los propios presos. Aparte de estas referencias breves, Soler también discute la herencia de la colonización española de América y denuncia las estructuras coloniales que perviven en el México

contemporáneo, incluso en el seno de su propia familia. Por un lado, Arcadi y sus compañeros catalanes, refugiados que llegan a México porque no tienen otro lugar adonde ir, son recibidos con desconfianza por los nativos, que los identifican con los conquistadores del siglo XVI. Por otro lado, el narrador observa cómo los exiliados, a pesar de su militancia republicana, asumen pronto el papel tradicional de los patrones blancos:

> La Portuguesa era una comunidad de blancos rodeada de nativos por los cuatro costados, el típico esquema social latinoamericano donde blancos y morenos viven en santa paz, siempre y cuando los morenos entiendan que los blancos mandan y que, de vez en vez, lo manifiesten, para que los blancos no se inquieten, para que no empiecen a pensar que la cosa se está poniendo del cocol, que los criados empiezan a trepárseles por las barbas, ¡pinches indios!, les da uno la mano y te agarran el pie. Ese estilo vigente desde el año 1521 que se sigue aplicando en México en todos los rincones de la cotidianidad. (Soler 2004: 48-49)

La tensión entre los dueños de la plantación y los empleados nativos se agudiza en los años 1960 cuando el volumen del negocio crece:

> Las ventajas productivas que tenía el aumento en la población de trabajadores de la plantación comprendían también un germen de descontento social que comenzó a hacerse grande y a volverse en un punto de choque permanente entre los empleados y los patrones, los unos empezaban a sentir como afrenta las posiciones de otros, que vivían ahí mismo en sus casas grandes, separados por una alambrada de las casas chicas de ellos. Ese enfrentamiento que lleva siglos en México y que se agrava cuando los otros son extranjeros y blancos y tienen más que los unos, que llevan siglos siendo pobres en ese mismo suelo. (Soler 2004: 200)

Aunque la denuncia de la desigualdad social podría ser más contundente, como indica Sánchez (2007: 167), es significativo que Soler opte por no representar a los exiliados como figuras heroicas o como meras víctimas, sino que también muestra cómo estos acaban adquiriendo el mismo tipo de comportamientos y actitudes contra los que lucharon en España. Así, la historia del exilio no pierde de vista la larga historia del colonialismo, y la condición de víctimas de la guerra y la dictadura de los exiliados no impide que ellos, a su vez, ejerzan un rol opresivo en otro contexto.[19]

En tercer lugar, el tema de la migración y los lazos entre España y Latinoamérica son un tema constante en la obra de Soler. El autor considera la migración como un fenómeno positivo y destaca que se trata de una realidad que los Estados deberían

[19] Aunque los patrones y los empleados vivían separados y tenían roles sociales desiguales, los catalanes sin embargo "tenían la idea de que delegar todo el trabajo a los empleados, como era normal hacer en la zona de Galatea, iba volviendo inútiles a los patrones y sobre todo los iba distanciando del pulso de la casa y del negocio", por lo que "[n]o había actividad en la plantación donde no estuviera cuando menos uno de los cinco socios trabajando cuerpo a cuerpo con los empleados" (Soler 2004: 196). Asimismo, Arcadi intentó, como dice Vázquez (3/6/2005), "emancipar de su ignorancia, incluso contra su voluntad, al servicio doméstico y a su descendencia". Curiosamente, cuando hubo una revuelta en la plantación en 1961, Arcadi acabó en el mismo calabozo con el líder de los empleados y llegó a trabar una amistad con éste. Este mismo trabajador fue el que puso a Arcadi y a sus socios en contacto con la Izquierda Latinoamérica (Vázquez Martín 3/6/2005).

aceptar y gestionar lo mejor posible en lugar de intentar impedir la circulación de personas. Soler aporta al debate sobre la inmigración un punto de vista histórico, que permite concebir la migración entre los dos continentes como un fenómeno cíclico y circular. En un artículo titulado "Los nuevos españoles" (Soler 3/1/2010), el autor reivindica explícitamente la necesidad de una mirada "en palimpsesto" —que consiste en ver el pasado por debajo del presente y prever el futuro en el presente— para comprender que la inmigración no se trata de "una invasión creciente e incontrolable", sino de un movimiento de ida y vuelta:

> Si pudiéramos mirar en cámara rápida […] los flujos migratorios entre España y Latinoamérica en los últimos cien años, veríamos una secuencia perfectamente circular: una multitud que se desplaza hacia el otro lado del mar y al cabo de unos años […] otra multitud que regresa al punto de partida. (Soler 3/1/2010)

Asimismo, el autor enfatiza la estrecha relación histórica y las afinidades culturales entre España y los países latinoamericanos. Por un lado, recuerda cómo España "puso" en el nuevo mundo "su lengua, su religión y una forma particular, y única, de encarar la vida" (Soler 12/1/2013), por lo que Latinoamérica puede considerarse "un continente, en buena medida, español" (Soler 3/1/2010) o incluso "una suerte de España exterior" (Soler 29/6/2013). Por otro lado, el autor señala que las afinidades entre los habitantes de las dos regiones "son tantas que al final España parece un país mucho más latinoamericano que europeo" (Soler 29/6/2013). A pesar de la conexión histórica y las semejanzas culturales, el autor detecta en España un profundo desconocimiento de los países latinoamericanos y desdén hacia sus ciudadanos, mientras que critica a los latinoamericanos por ver a los españoles como herederos de los conquistadores (Soler 29/6/2013).

En un artículo reciente, Soler (12/1/2013) recuerda cómo hace algunos años el principal miedo de los españoles era la inmigración, lo que considera un "miedo sintomático de un país rico". Sin embargo, la inmigración a España ha disminuido últimamente por la crisis económica y ahora son los españoles los que parten hacia Latinoamérica, donde varios países experimentan un fuerte crecimiento económico. El autor detecta en esta oleada de emigrantes españoles el eco de la oleada anterior, la de los republicanos españoles que llegaron a los países latinoamericanos después de la guerra civil "buscando un empleo, una casa y un futuro, lo mismo que buscan los jóvenes emigrantes de hoy, aunque el origen de una y otra migración sea completamente distinto" (Soler 29/6/2013). Soler recuerda a sus lectores españoles la solidaridad del presidente mexicano Lázaro Cárdenas que no solo defendió a la República ante la Sociedad de Naciones cuando ningún otro líder del mundo lo hacía, sino que también ofreció refugio a todos los españoles que quisieran instalarse en México después de la guerra civil española. Asimismo, el autor destaca los aspectos positivos de la inmigración española, cuyo legado sigue enriqueciendo al país receptor hoy en día.

El objetivo que Soler persigue con sus escritos es que la memoria de la emigración española sirva para tratar mejor a los inmigrantes que llegan a Europa en busca de una oportunidad. En lugar de considerar a los inmigrantes latinoamericanos como una

amenaza, sugiere que los españoles deberían considerarlos simplemente como "nuevos españoles" con potencial de enriquecer la sociedad de acogida.[20] En varios artículos, Soler habla de la necesidad de revisar las duras leyes migratorias, que dificultan la entrada de latinoamericanos en España. Advierte que, en la actualidad, el flujo migratorio "llega al continente americano y se queda allí, ya no completa el trayecto de regreso que lo pondría a […] producir sinergias que redundarían en el beneficio de las dos orillas del mundo hispano" (Soler 29/6/2013). Soler sugiere que España debería aprovechar la crisis para replantear el papel que ha jugado tradicionalmente en el mundo hispánico y "empezar a contar, de verdad, con esos trescientos setenta y cinco millones de potenciales aliados que tiene en Latinoamérica y que ya empiezan a ser más prósperos y más ricos que ella" (Soler 29/6/2013). Formar "una causa común" con el resto del mundo hispánico es, sin embargo, una tarea que requiere mucha diplomacia y seriedad. El éxito del proyecto depende de la capacidad de los españoles de superar "la mirada imperial", pero también exige que los latinoamercanos finalmente entierren "el cadáver de la conquista" (Soler 29/6/2013), advierte el autor.

De esta forma, Soler cuestiona la "concepción arcaica del país como un terruño donde circulan exclusivamente nativos" (Soler 3/1/2010) tanto en Los rojos de ultramar como en sus artículos periodísticos. El autor considera, citando a Borges, que las naciones "no son otra cosa que actos de fe" (Soler 3/1/2010), meros relatos que se construyen a partir de "un ramillete de variables" aleatorio:

> […] soy hijo de una familia barcelonesa que emigró a Veracruz, México, donde ser catalán consistía en sumar un ramillete de variables tal como llamarme Jordi, oír a Joan Manuel Serrat, seguir los resultados del Barça en el periódico, cantar *Sol solet* y el *Cargol treu banya*, comer butifarras, beber un horrible vino importado del penedés y hablar catalán, una lengua que, en aquella selva mexicana donde nací, nos dotaba de un lustre exótico. (Soler 31/10/2010)

Para su familia instalada en México, Cataluña era en muchos sentidos un país imaginario. Sin embargo, al instalarse en Barcelona años después el autor se da cuenta de que, en realidad, la Cataluña imaginada desde la selva mexicana no se diferencia radicalmente de la que encuentra al llegar a Barcelona, sino que "en el fondo, una es tan real, y tan imaginaria, como la otra" (Soler 31/10/2010), ya que los catalanes nacidos en Cataluña también tienen como referente "un ramillete de variables" parecido al suyo. "¿[Q]ué es un país?", se pregunta Soler (Soler 31/10/2010), y contesta: "Una lengua, una docena de afectos, tres o cuatro paisajes, unos cuantos sabores y olores, y no mucho más".

[20] Soler prevé que al cabo de unos años, los hijos de inmigrantes latinoamericanos empezarán a ocupar puestos de poder en España. En un artículo vaticina que "los hijos y nietos de los emigrantes ecuatorianos, por citar un contingente numeroso, significativo y boyante, serán tan españoles como *El Quijote* y en unos años empezarán a gobernar municipios y ciudades, y antes de que podamos comprobar que efectivamente 'las naciones no son otra cosa que actos de fe', el presidente de España no será andaluz, ni gallego, ni vasco, ni catalán; será ecuatoriano" (Soler 3/1/2010), y en otro asegura que "más pronto que tarde, el alcalde de Barcelona y el presidente de la generalitat serán, por poner un ejemplo, hijos de ecuatorianos" (Soler 31/10/2010).

En el mundo globalizado, la inmigración es una realidad que obliga a las naciones a replantearse sus señas de identidad. Como muestran sus escritos, Soler se posiciona en contra de las definiciones esenciales y los criterios exclusivos de nacionalidad, y llama la atención sobre los potenciales efectos positivos de la migración tanto en el nivel personal como en el nacional. El autor utiliza la memoria de su propia familia de modo ejemplar con el propósito de reivindicar la multiculturalidad y crear solidaridad hacia los inmigrantes y otros grupos excluidos u oprimidos. En *Los rojos de ultramar*, Jordi Soler narra en clave autoficticia los orígenes y el proceso de construcción de su propia identidad plural en la intersección de la selva mexicana y la Barcelona imaginada. Mientras que Arcadi, su abuelo catalán, fue incapaz de asumir la calidad permanente del exilio y conciliar de modo positivo las dos realidades culturales e históricas en su identidad, el autor sí lo ha conseguido ganando así una doble pertenencia, que no solo le permite llevar una vida personal satisfactoria sino también ejercer de intérprete y puente cultural entre España y Latinoamérica, dos áreas culturales semejantes, pero distanciadas a causa del desconocimiento y los prejuicios mutuos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

6 CONCLUSIONES

El modo reconstructivo de representar el pasado es el más homogéneo de los tres modos propuestos en este trabajo. Como el análisis de las novelas ha demostrado, *El corazón helado*, *Soldados de Salamina*, *Mala gente que camina* y *Los rojos de ultramar* comparten muchas características formales y temáticas: todas tienen un narrador-protagonista que investiga el pasado desde el presente y, al identificarse con una víctima de la guerra o la dictadura, llega a replantearse su propia identidad. Además, las tres últimas obras establecen un pacto de lectura ambiguo, que no es puramente ficcional, pero tampoco completamente biográfico o referencial. Sin embargo, *El corazón helado* se diferencia de las demás obras y constituye un caso límite entre los modos vivencial y reconstructivo por dos motivos: en primer lugar, porque tiene, además del narrador-protagonista, un narrador externo que proporciona al lector la ilusión de un acceso directo al pasado y, en segundo lugar, por la ausencia de elementos metaficticios y autorreferenciales. De todas formas, creo pertinente incluirla en la modalidad reconstructiva porque la novela reúne dos de sus características definitorias, ya que acentúa el plano temporal del presente como punto de partida para el conocimiento del pasado y examina cómo el conocimiento del pasado contribuye a la construcción identitaria de los dos protagonistas.

En general, las novelas reconstructivas proporcionan al lector relatos atractivos, ya que la trama detectivesca crea suspense y las conmovedoras historias situadas en el pasado permiten al lector atisbar un pasado marcado no solo por los horrores de la guerra y los crímenes de la dictadura, sino también por idealismos, solidaridad y actos heroicos. Además, casi todas las novelas cuentan con una subtrama amorosa en el plano temporal del presente. No obstante, aparte de conmover y entretener al lector, las novelas reconstructivas también proporcionan al público lector mucha información factual sobre diferentes aspectos del pasado reciente. En comparación con el modo vivencial, las novelas reconstructivas suelen prestar más atención al contexto histórico, político y social de los hechos pretéritos. El narrador-protagonista de las obras investiga siempre un caso concreto, pero para poder comprender la situación y los motivos de los personajes involucrados en lo ocurrido, necesita entender toda una coyuntura histórica. En el curso de la novela, el narrador-protagonista expone al lector el proceso de investigación, las fuentes de información y todo el conocimiento acumulado; de esta forma, las novelas ofrecen al lector herramientas para comprender tanto el contexto de los acontecimientos como la experiencia de aquellos que los vivieron.

A diferencia de las novelas vivenciales, las reconstructivas no crean la ilusión de un acceso directo al pasado (con la excepción de *El corazón helado*). En cambio, enfocan el trabajo del narrador que intenta reconstruir lo ocurrido a partir de la información que le proporcionan las diversas fuentes —testimonios y recuerdos de testigos y protagonistas, libros de historia, memorias escritas, manuscritos, material de archivo, fotografías, etc.— que consigue localizar. Las novelas exponen la búsqueda de información, el proceso de interpretación y los esfuerzos del narrador por construir (y a menudo, escribir) un relato que dé sentido al pasado. De este modo, los narradores interpretan el pasado desde el presente, pero también entienden el presente a la luz del pasado, ya que

su pesquisa pone de manifiesto cómo el pasado conflictivo de España sigue latente y condiciona de muchas maneras el presente de la sociedad española.

Aunque el modo reconstructivo enfatiza la creación activa de los sentidos del pasado en el presente y la subjetividad del narrador-investigador, los narradores de las novelas, sin embargo, tienden hacia una concepción positivista de la historia: su objetivo es alcanzar la verdad histórica —una idea lo más exacta y completa posible sobre lo ocurrido— por medio del método histórico, basándose en las fuentes contrastadas. Los narradores insisten a menudo en la veracidad de lo narrado y legitiman su relato exponiendo sus fuentes de información y sus métodos de trabajo ante el lector. Sin embargo, resulta evidente que el pasado en su totalidad no es recuperable a través de las fuentes; por tanto, las novelas reconstructivas rellenan las lagunas de la historia con ficción, con el objetivo de ofrecer al lector un relato completo, que dota al pasado de coherencia, significado y sentido moral. Aunque las novelas emplean técnicas metaficticias y metanarrativas, y tematizan los límites porosos entre la historia y ficción, los narradores de algunas obras paradójicamente descalifican la literatura como fuente y medio de conocimiento histórico: en *Soldados de Salamina*, el narrador desconfía de la capacidad de la literatura de dar cuenta de los acontecimientos del pasado y decide, por tanto, escribir "un relato real", y, en *Mala gente que camina*, el narrador publica su libro bajo la rúbrica de novela solo para evitar una demanda legal.

Las novelas reconstructivas llaman la atención sobre las injusticias del pasado, y los testigos y las víctimas de los hechos en cuestión adquieren en las novelas un papel central: tanto los autores como los narradores suelen afirmar que su objetivo es reivindicar la memoria de los vencidos de la guerra y/o las víctimas de la dictadura, dar voz a los olvidados y los silenciados de la historia. En la mayoría de las novelas reconstructivas, los recuerdos o el testimonio de los protagonistas del pasado constituyen una fuente esencial para la investigación del narrador, pero en lugar de otorgar la palabra a estos personajes, los narradores tienden a supeditar la voz de los testigos a la suya, utilizándola así solo para legitimar su propio discurso. En ocasiones, los narradores llegan incluso a tergiversar o a descalificar la versión que proporcionan los testigos: por ejemplo, en *Soldados de Salamina* el narrador utiliza la figura de Miralles para crear un personaje que apoya su propia visión apolítica de la historia, mientras que en *Mala gente que camina* el narrador muestra una empatía nula hacia Carlos, un hijo robado, y quita valor a su versión de los hechos porque desaprueba su visión política.

Los narradores de las novelas de Cercas y Prado consideran los testimonios principalmente como una fuente histórica que debe ser depurada de tergiversaciones y deformaciones de la memoria. Lo que les interesa, ante todo, es establecer los hechos, por lo que llegan a desatender los aspectos vivenciales de la memoria, las huellas que el pasado (y su silenciamiento) han dejado en la psique de los personajes. El narrador de *Los rojos de ultramar* también utiliza las memorias del personaje de Arcadi como una fuente de información, pero muestra una mayor sensibilidad hacia la experiencia de su abuelo. En realidad, su objetivo es precisamente entender la vivencia de su abuelo para poder entenderse a sí mismo. Al final, el aspecto más importante y revelador de las memorias de Arcadi no es lo que este contó, sino lo que omitió. Aunque se utiliza la focalización interna para acceder al mundo interior del personaje, el narrador sin

embargo no pretende llegar a conocer del todo los motivos de su abuelo, sino que la duda sobre el grado de compromiso político de Arcadi con la República queda sin respuesta. De este modo, el narrador se niega a convertir a Arcadi en un héroe o en una víctima inocente, sino que retrata a un personaje dislocado y contradictorio, cuya vida fue profundamente afectada por la guerra civil española y la dictadura franquista.

A pesar de las muchas coincidencias formales y temáticas, las cuatro novelas reconstructivas promueven visiones políticamente diferentes del pasado y el presente español. Las cuatro obras parten de la convicción de que el pasado reciente ha sido olvidado o silenciado hasta el presente, por lo que las generaciones jóvenes desconocen lo ocurrido durante la guerra y la dictadura, pero avanzan desde este punto de partida compartido hacia diferentes direcciones. *El corazón helado* y *Mala gente que camina* indagan en los motivos del supuesto silencio u ocultamiento del pasado, que consideran producto de una transición de la dictadura a la democracia deficiente. Ambas obras proponen que el silencio se debe, por un lado, al miedo de los vencidos y, por otro lado, al deseo de los vencedores de protegerse a sí mismos y a sus privilegios. Ambas novelas proporcionan una visión maniquea del pasado y tienden a representar a los republicanos y las víctimas del franquismo como figuras ejemplares, mientras que descalifican a los defensores y simpatizantes del franquismo. De este modo, tanto *El corazón helado* como *Mala gente que camina* reivindican la tradición republicana y proponen la Segunda República como el nuevo mito fundacional para la democracia española actual.[1]

En lugar de destacar la enemistad y las diferencias entre las dos partes de la guerra civil como hacen las novelas de Grandes y Prado, *Soldados de Salamina* intenta, en cambio, equiparar a los representantes de los dos bandos buscando conexiones y creando vínculos entre ellos. El autor despolitiza a los personajes para representar la guerra civil como una locura colectiva en la que todos fueron de alguna manera culpables, eximiendo así a los personajes de la responsabilidad histórica. Además, *Soldados de Salamina* no representa a los republicanos como las únicas víctimas del olvido, sino que propone que también los escritores falangistas han sufrido una injusticia porque han sido, según el narrador-protagonista, eliminados de la historia de la literatura española por razones políticas. En lugar de indagar en las políticas de la memoria, la novela de Cercas más bien naturaliza el olvido y acentúa la necesidad de superar las divisiones políticas del pasado. De este modo, *Soldados de Salamina* promueve el perdón, la reconciliación y la orientación al futuro ajustándose así al llamado espíritu de la Transición.

Tanto las novelas de Grandes y Prado por un lado como la de Cercas por otro lado defienden una determinada postura en el debate enconado en torno de la memoria historia que se ha producido en España en las últimas décadas. Aunque las novelas de Prado y de Cercas emplean recursos propios de la metaficción historiográfica, no pueden considerarse sin embargo ejemplares "plenos" de esta forma de literatura porque el objetivo de las novelas no es tanto cuestionar interpretaciones de la historia dominantes,

[1] Los títulos de ambas novelas hacen referencia a poemas de Antonio Machado, lo que puede leerse como una respuesta a Javier Cercas, que en su novela cuestiona las convicciones políticas del poeta.

sino persuadir al lector a aceptar una muy concreta, por lo que pueden considerarse, más bien, una suerte de novelas de tesis postmodernas. En general, las novelas reconstructivas no producen lecturas especialmente novedosas o sorprendentes del pasado, sino que tienden, más bien, a reafirmar ideas preconcebidas, incluso simplistas, y lugares comunes. Por ejemplo, casi todas las novelas reproducen el tópico de las dos Españas y la novela de Cercas repite la idea de la guerra civil como una tragedia colectiva en la que todos fueros culpables.

Sin embargo, *Los rojos de ultramar*, la única obra escrita fuera de España, escapa en parte a estas tendencias. Mientras que *El corazón helado* y *Mala gente que camina* defienden la legalidad y la tradición republicanas ante la popularidad de las ideas de los revisionistas españoles que justifican el golpe de Estado del 18 de julio, Jordi Soler, situado fuera del debate español, no necesita insistir en la legitimidad de la República, sino que la da por supuesta. Aunque el narrador de *Los rojos de ultramar* investiga un episodio histórico, el objetivo de la novela no es tanto revelar un pasado suprimido, sino más bien evocar la experiencia de los republicanos exiliados para promover comprensión y solidaridad también hacia otros grupos oprimidos y desterrados. De este modo, la novela sitúa el pasado español en un marco transnacional y cultural más amplio. En lugar de idealizar a los personajes republicanos, como hacen Grandes y Prado, Soler indaga en los silencios, las contradicciones y las heridas del personaje de Arcadi elaborando así un retrato más complejo de este. El autor utiliza recursos propios de la ficción para convertir la historia de Arcadi en una lectura atractiva y conmovedora, pero no para eludir la complejidad de los hechos reales, o para dotar al pasado de una coherencia y de un sentido que no encuentra en el presente, como hace, por ejemplo, Javier Cercas (Ruiz Martínez 2013: 148).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PARTE IV: EL MODO CONTESTATARIO DE REPRESENTAR EL PASADO

1 INTRODUCCIÓN

En esta parte de la tesis, analizaré, bajo la denominación de modo contestatario, un conjunto de novelas que se caracterizan por rechazar, o por lo menos cuestionar, ciertas características dominantes en la novela española actual sobre la guerra civil y el franquismo. Sin embargo, el modo constestatario no es una modalidad narrativa tan homogénea ni frecuente como los otros dos modos de representación propuestos en este trabajo, sino que se basa en el análisis de tres novelas bastante heterogéneas desde el punto de vista formal. Las novelas analizadas son: *Llegada para mí la hora del olvido* de Tomás Val, *El vano ayer* y *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* de Isaac Rosa. Mientras que la novela de Tomás Val, publicada antes de la masificación de las novelas sobre la guerra civil y el franquismo en España, toma como punto de partida una tradición literaria "ajena", la novela del dictador latinoamericana, las novelas de Rosa, publicadas en el apogeo de la "moda" de la memoria, se basan, en cambio, en la crítica de sus pares, esto es, de las novelas españolas sobre el pasado reciente publicadas durante las últimas décadas. A pesar de sus particularidades, que analizaré en detalle en los siguientes capítulos, las tres obras sin embargo comparten una serie de características que las diferencian de las novelas vivenciales y reconstrutivas, y que, en mi opinión, justifican su inclusión en la misma categoría.

En primer lugar, las novelas contestatarias denuncian y condenan enfáticamente el golpe de estado de 1936 y la dictadura franquista, al igual que la mayoría de las novelas recientes sobre el pasado reciente. Sin embargo, el objetivo principal de las obras no es dar a conocer al público lector un pasado supuestamente oculto o desconocido, como es habitual en los modos vivencial y reconstructivo, sino que el interés se desplaza hacia el papel que la literatura juega en la construcción de la memoria colectiva y la forma en la que se representa la guerra civil y el franquismo en la literatura española actual.

En segundo lugar, las novelas contestatarias cuestionan el realismo como la mejor o la única forma de representar el pasado reciente. Al contrario que las novelas vivenciales y las reconstructivas, las obras contestatarias no insisten en la verosimilitud ni la veracidad de lo narrado, sino que subrayan el carácter ficticio y construido de los relatos, aunque de modo distinto. Por un lado, Tomás Val utiliza la sátira como medio de denuncia, y construye un retrato deliberadamente inverosímil, pero reconocible (y, en mi opinión, efectivo), de Francisco Franco y su gobierno. Por otro lado, las novelas de Rosa

quiebran la ilusión de realidad por medio de la inserción de un metadiscurso, que llama la atención sobre el artificio del discurso literario, sobre la intencionalidad y los efectos de distintas formas narrativas. Por tanto, el objetivo principal de las novelas contestatarias no es dar cuenta de lo que realmente ocurrió en el pasado, sino más bien mostrar cómo los relatos sobre el pasado reflejan la perspectiva y los intereses de sus autores, y a menudo reproducen los discursos dominantes de la sociedad en la que se producen las obras.

En tercer lugar, las novelas contestatarias resultan menos complacientes con el lector que las novelas vivenciales y reconstructivas. En lugar de facilitarle una cómoda identificación con las víctimas de la guerra/la dictadura o con aquellos que denuncian las injusticias del pasado, habitual en las novelas vivenciales y reconstructivas, las obras contestatarias tienden a dificultar la identificación del lector con los protagonistas o interrumpir la inmersión en el mundo narrativo. Asimismo, las obras contestatarias se caracterizan por deconstruir relatos dominantes sobre el pasado, enfrentando al lector tanto con los lugares comunes de la literatura actual como con sus propias expectativas y hábitos de lectura.

A continuación, analizaré las tres novelas contestatarias por separado atendiendo tanto a sus peculiaridades como a sus características comunes.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2 *LLEGADA PARA MÍ LA HORA DEL OLVIDO* DE TOMÁS VAL

2.1 Una novela del dictador

Llegada para mí la hora del olvido (1997) de Tomás Val se presenta como las "Memorias-Historia de España" (Val 1997: 11) que un Francisco Franco otoñal y delirante escribe durante sus últimos cinco años de vida a petición de un editor catalán. En las páginas del libro, el dictador rememora las largas décadas de su gobierno autócrata y su vida al lado de la gélida Carmen Polo, añorando los gloriosos días del pasado —los años en Marruecos y los primeros años de la dictadura—, pero percibiendo ya el definitivo fin de su vida y su legado.

La novela de Val es un relato satírico con toques de realismo mágico que denuncia el franquismo por medio de la voz del propio dictador. A diferencia de las otras obras analizadas en este trabajo, *Llegada para mí la hora del olvido* se aparta de la tendencia de retratar el pasado en clave realista o acentuando la veracidad de lo narrado. En cambio, el autor apuesta por la fabulación y reivindica la fuerza emancipatoria de la imaginación. Los datos históricos y biográficos que la novela contiene son mínimos, pero suficientes para recordar al lector que se trata de un personaje y un periodo históricos.

Publicada en 1997, la novela de Val es la más temprana de las obras incluidas en el *corpus* de este estudio y también la que quizás menos atención ha recibido de parte de la crítica y los medios de comunicación. Aunque puede, por tanto, suponerse que la influencia de la obra en la imaginación colectiva de los españoles ha sido escasa, en mi opinión resulta sin embargo interesante analizarla aquí y relacionarla con las demás obras del corpus porque se diferencia de estas de modo significativo: las peculiaridades de la propuesta literaria de Val sirven para destacar la relativa homogeneidad que se percibe en la novela española actual sobre la guerra civil y la dictadura franquista. Mientras que *Llegada para mí la hora del olvido* puede resultar excepcional en el contexto de la literatura española actual, no lo es en absoluto en el contexto de las letras hispanoamericanas, dado que se fundamenta en el género de la novela del dictador, que se consolidó en la década de 1970 con las obras de Roa Bastos, Carpentier y García Márquez.

2.2 Narrador y personajes

Prácticamente todos los personajes principales de *Llegada para mí la hora del olvido* están inspirados en figuras históricas, cuyos nombres y apellidos ostentan. Sin embargo, al estar sujetos a un tratamiento satírico de parte del autor, los personajes de la novela cobran autonomía con respecto a sus referentes reales.

Francisco Franco es el narrador-protagonista y el autor ficticio de la novela, que escribe sus memorias a petición de un editor durante la primera mitad de los años setenta. En la novela, el dictador repasa su vida y reflexiona acerca de su largo gobierno. En general, se percibe en la novela una clara diferenciación entre el yo narrador, un Franco mayor y debilitado, que ya siente la proximidad de la muerte y el fin de su

legado, y el yo narrado, un Franco más joven.[1] El relato se centra sobre todo en las dos primeras décadas de la dictadura, cuando el personaje de Franco aún tenía el poder absoluto y controlaba el pasado, el presente y el futuro del país.

El Francisco Franco de la novela es un personaje relativamente complejo, que se representa desde diferentes ángulos. En primer lugar, es retratado como un tirano extremadamente cruel, soberbio y ansioso de poder, incapaz de sentir empatía hacia los demás. Por tanto, los rasgos del personaje corresponden en gran parte con las características típicas de los protagonistas de las novelas del dictador latinoamericanas, que Jorge Castellanos y Miguel Martínez (1981: 94) resumen de la siguiente manera:[2]

> (1) un sentimiento de absoluta superioridad, que pronto degenera en profundo desprecio hacia todos los demás seres humanos; (2) una total seguridad en sí mismo[…], en la validez de su juicio y en lo ineluctable de su destino, que al final les cierra la posibilidad de comunicación hasta con los consejeros más íntimos; (3) un temperamento imperioso, para el cual vivir es inseparable de mandar, lo que lleva a la plena concentración de poderes en su mano y a su intervención en las más nimias decisiones gubernamentales; (4) un apetito voraz de poder, no sólo por sus retribuciones secundarias (riqueza, lujo, adulación), sino por el exhilarante sentimiento de la inflación del yo que el ejercicio conlleva y que pronto, como una droga, demanda dosis cada vez mayores de dominio: más sometimiento de otros; más intransigencia; más represiones, mayores crueldades.[3]

El objetivo de este tipo de caracterización es, evidentemente, producir rechazo en el lector.

En segundo lugar, la novela procura desmitificar la figura de Franco por medio del humor. Por una parte, se ridiculiza al tirano contrastando la imagen inflada que este tiene de sí mismo —se cree un ser divino todopoderoso, capaz de hacer milagros como resucitar a muertos o traer el mar a Madrid— con otras que muestran a un viejo senil que chochea, deambula por los pasillos de El Pardo hablando con los muertos y tiembla ante su propia esposa. Asimismo, la obra se burla de las características físicas del dictador:

> El General Invicto, el Falo Incomparable, el Que Supo Plantarle la Cara a la bestia Teutona, el Amado de los Papas, el Preferido del Cielo no podía ser ese patético monigote vestido de Generalísimo. Bajo, rechoncho, blando, de gestos histriónicos, de voz aflautaja, temeroso […] ante la mujer de sonrisa hierática. (Val 1997: 223)

[1] En ocasiones, el narrador se refiere a su "yo" anterior utilizando la tercera persona del singular: "De vez en cuando, […] el pequeño Francisco contemplaba […]" (Val 1997: 79), dice, o "[a] mis años, el único deseo es el de retirarse a morir; entonces, pobre Franco, quería vivir" (Val 1997: 79).

[2] Francisca Noguerol Jiménez (1992) propone una descripción parecida sobre los rasgos emblemáticos de la figura del dictador en la literatura hispanoamericana, que he aplicado en un artículo previo sobre la novela de Val (Liikanen 2009a).

[3] Hay una pequeña diferencia entre el Franco de Val y la tercera característica de Castellanos y Martínez: aunque el personaje de Franco desea concentrar todo el poder en sus manos, y en los primeros años de la dictadura lo logra, *Llegada para mí la hora del olvido*, sin embargo, alude al crecimiento del poder de los tecnócratas en la España franquista a partir de finales de los años cincuenta. El personaje de Franco confiesa en la novela que no comprende el mundo actual en el que "España ha dejado de ser un cuartel" (Val 1997) y observa que le han retirado "cada vez […] más parcelas de poder" (Val 1997: 123).

Por otra parte, el personaje de Franco adopta, en ocasiones, un inesperado papel subversivo y pone en ridículo él mismo algunos aspectos y símbolos de su régimen. Por ejemplo, el dictador confiesa que le gusta tatarear la *Internacional* (Val 1997: 117) en la ducha, mientras que *Cara al sol* le parece una "payasada", una "estupidez de canción" (Val 1997: 116).

En tercer lugar, el personaje de dictador también adquiere algunas tonalidades trágicas. Como indican Castellanos y Martínez (1981: 87), para crear un dictador literario mínimamente verosímil —un personaje de carne y hueso en vez de mero monstruo de maldad— es necesario ver el ser humano tras el tirano, y no examinar solamente su comportamiento sino también la intimidad de su consciencia. A modo de los dictadores de la ficción latinoamericana, el Franco de *Llegada para mí la hora del olvido* es un personaje al que el ascenso y la permanencia en el poder absoluto conduce a la soledad: no es capaz de establecer una conexión afectiva ni siquiera con su esposa u otros miembros de su familia.[4] Asimismo, el personaje de Franco revela dos grandes desilusiones personales, que han marcado su vida: la lucha frustrada por ganar el respeto y la admiración de su padre y la incapacidad de concebir un hijo heredero de su régimen.

En principio, el hecho de penetrar en la subjetividad del personaje contribuye a crear un vínculo emocional entre este y el lector, lo que puede dar lugar a la comprensión, la identificación o incluso a la suspensión del juicio moral, como señalan Castellanos y Martínez (1981: 87). Sin embargo, resulta claro que el propósito del autor es desvirtuar en seguida cualquier irrupción de simpatía o conmiseración con el tirano. Tras una escena potencialmente conmovedora, se provoca en el lector una reacción adversa hacia el personaje o bien ridiculizándolo, o bien recordando su extrema crueldad.

El Franco de *Llegada para mí la hora del olvido* es un personaje satírico, poco verosímil a propósito, pero no solo por sus capacidades sobrehumanas —por ejemplo, conoce el futuro y lee los manuscritos de todos los libros que se publican en castellano—, sino también porque es un personaje "reflexivo y culto, que maneja con soltura y criterios personales variadas fuentes literarias y se expresa en términos bastante creativos", como señala Santos Sanz Villanueva (1/4/1998). Sin embargo, el personaje cuenta con suficientes rasgos y datos biográficos del Franco histórico como para resultar reconocible. Asimismo, las referencias a algunos acontecimientos históricos bien conocidos y la abundancia de otros personajes nombrados según personajes históricos

[4] En un pasaje de la novela en la que el dictador piensa en la muerte y en el olvido que se acercan, y escribe, dirigiéndose a su esposa: "Pero es imposible que tú y yo hablemos como hombre y mujer asustados. […] No conozco tú vientre, no te he visto nunca desnuda, no he tocado tu piel secreta. Nuestro escaso y patriótico amor fue de camisón y pijama y en el centro, como un preservativo infeccioso, el brazo de la santa, magullándome, magullándote. ¿Cómo te voy a decir que tengo miedo?" (Val 1997: 99). En otro pasaje, el dictador describe una reunión familiar: "Las comidas familiares siempre han sido una impostura. Ella se mantiene hierática, cordial, fría; Nenuca —pobre muchacha a la que parió la Historia— no logra encontrar su papel de hija, acaso porque yo nunca hallé el mío de padre, y se encuentra en un estado entre la familiaridad y el recelo. No olvida que soy el Caudillo. El marqués lleva tiempo confiando que ésta sea mi última comida […] sueña con la fabulosa herencia de Franco. Me trata de Excelencia. Mis nietos son los más desorientados […] En sus textos escolares aparece el rostro de Francisco Franco; en sus colegios, mi retrato preside sus aulas. […] Pero ellos no acaban de identificar mi imagen con la de ese gobernante ubicuo; no pueden relacionar a este anciano achacoso, que derrama parte del contenido de la cuchara al llevársela a la boca, con el general invicto que protagoniza la Historia en sus libros de consulta." (Val 1997: 193).

contribuyen a que el lector sea en todo momento consciente de la referencialidad del relato.[5]

Aparte de ser el protagonista indiscutible de *Llegada para mí la hora del olvido*, Francisco Franco es también el único narrador de la novela. Por consiguiente, su punto de vista domina la obra y, en principio, todos los acontecimientos y los personajes son retratados desde su perspectiva. Sin embargo, el autor utiliza varias técnicas que proporcionan al lector un enfoque diferente. En primer lugar, la novela contiene diálogos, en los que se perciben otras voces y otros puntos de vista tanto sobre el dictador como sobre su régimen. En segundo lugar, el propio Franco adquiere una visión novedosa de España y de sí mismo debido a un desdoblamiento.[6] Y, en tercer lugar, el personaje de Franco alude a menudo a lo que los historiadores dirán sobre él y sobre su régimen después de su muerte; de este modo, los historiadores funcionan en el relato como focalizadores que proporcionan una visión diferente del narrador-protagonista, de su gobierno y de su país.

Además de Franco, en la novela hay un gran número de personajes secundarios, de los cuales la mayoría aparece en el relato solo puntualmente. El editor catalán es el personaje a cuyo encargo Franco escribe sus memorias, aunque recela de sus intenciones. Es también el principal narratario de Franco, el personaje al que el dictador dirige sus palabras.[7] Sin embargo, el lector apenas llega a saber nada de este personaje, aparte de su lugar de origen.

El personaje de Carmen Polo, la esposa de Franco, comparte varios rasgos negativos con el dictador: la soberbia, la crueldad, la sed de poder y la alevosía. Además, es un personaje obsesionado con la santidad, al contrario que el personaje de Franco, que no se interesa mucho por la religión. Mientras que el dictador revela al lector (a veces, involuntariamente) sus debilidades, Carmen Polo —o ELLA, como la denomina el narrador-protagonista— carece del todo de la vulnerabilidad que dotan de cierta complejidad al personaje de Franco. Carmen Polo es el único personaje al que el

[5] En cambio, Santos Sanz Villanueva (1/4/1998) opina que Francisco Franco funciona en la obra como "un símbolo que encarna una feroz misantropía" y que al autor "[q]uizás hubiera convenido prescindir del todo de este referente histórico concreto" para que la novela adquiriese un significado más abstracto y universal como la condenación del fanatismo y la crueldad que la figura de Franco representa. "De haber trazado la fábula sobre un ser por completo imaginario, […] el valor abstracto del retrato brillaría con sus tintas tenebristas", escribe el crítico. En mi opinión, la novela de Val es una reflexión sobre la ambición del poder y el autoritarismo, pero también contiene un fuerte elemento de crítica social, que se perdería al sustituir a Franco por un personaje completamente imaginario.

[6] Después del fin de la Segunda Guerra Mundial, el dictador intenta abandonar el poder y se instala de incógnito en su ciudad natal. Ya en el viaje a Ferrol, Franco se da cuenta de que la España real —marcada por la miseria, la oscuridad y muerte— se parece poco al país "que siempre había imaginado desde el interior de un cuartel, desde el mando de la guerra, desde una avenida engalanada de flores, banderas y hombres, desde un palacio rodeado de monte" (Val 1997: 177). Su estancia en Ferrol coincide con la visita oficial del Caudillo y Franco observa cómo sus paisanos intentan borrar de su rostro el "rictus de desesperanza" (Val 1997: 215) para lograr "una sonrisa satisfecha, alegre, española" (Val 1997: 221). Franco también observa al Caudillo, al que toma por un actor contratado por su esposa para no delatar la desaparición del dictador; el impostor le parece "un patético monigote" (Val 1997: 223). Sin embargo, en el momento en el que la mirada de Franco coincide con la del supuesto actor, el dictador se da cuenta de que no se trata de un impostor, sino que la persona a la que está mirando es él mismo.

[7] En ocasiones, en el texto hay también otros narratarios. El dictador dirige sus palabras, por ejemplo, a su esposa (Val 1997: 99) y a su hijo, que nació muerto (Val 1997: 133). El narrador-protagonista también alude a veces a los posibles lectores de sus memorias, pero no se dirige a ellos.

dictador tiene miedo, dado que este conoce sus debilidades[8] y también el único que está fuera de su poder. El personaje de Carmen Polo funciona en la novela también como una fuente de humor, dado que, en los diálogos, sus réplicas a Franco a menudo dejan a este en evidencia.

El padre del dictador, Nicolás Franco, es el único español en la novela que se atreve a alzar su voz en contra el tirano (Val 1997: 149) y el único (aparte de Carmen Polo) que no le tiene miedo a este (Val 1997: 169). En cambio, Nicolás va "por las tabernas difaminando, insultando, injuriando al Todopoderoso Caudillo" (Val 1997: 149). Sin embargo, el hijo nunca deja de anhelar la aprobación, el afecto y la admiración de su padre: "Toda mi vida fue un camino hacia ti, padre" (Val 1997: 149), escribe en sus memorias.9 Después de la muerte de su padre, Franco lo amortaja "de glorioso héroe" (Val 1997: 149) y lo entierra con los honores militares, pero a pesar de ello, el fantasma de Nicolás Franco se une a los de las víctimas, que siguen a Franco en los pasillos del palacio de El Pardo (Val 1997: 158). En suma, la figura paterna constituye en la novela el mayor punto flaco del dictador y contribuye así a humanizar al personaje. Agustina Aldana, la amante de Nicolás Franco, tiene un papel parecido en la novela. Al igual que su compañero, Agustina no tiene miedo al tirano. Una vez muerto Nicolás Franco, el dictador asesina a Agustina con sus propios manos porque teme la memoria de la mujer, a la que echa la culpa de la separación de sus padres. Los demás miembros de la familia del dictador —su madre, sus hermanos, su hija, su yerno, sus nietos— tienen una presencia escasa en la novela.

En las páginas de la novela también aparecen, aunque la mayoría muy brevemente, varios políticos, tanto españoles como extranjeros. El narrador-protagonista menciona, entre otros, a Carrero Blanco, a Arias Navarro, a Serrano Suñer, al Rey Juan Carlos, a Azaña, a Nixon, a Fidel Castro, a Hitler y a Goebbels; su actitud hacia estos personajes oscila entre la indiferencia, la altivez y el desprecio. Mientras que a Franco solo le interesa el poder, para sus ministros, "[l]a política […] es un negocio, [y] no una religión" (Val 1997: 116) como para él. También se nombra en la novela a varios militares, especialmente a los golpistas de 1936, a los que Franco querría tener a su lado en lugar de a los políticos. Uno de los pasatiempos favoritos del dictador es humillar a los políticos y a los militares del país: por ejemplo, ha establecido turnos entre los oficiales para que le sirvan el desayuno (Val 1997: 25-26) y a veces se divierte obligando a algún político "con cara de [futuro] presidente de Gobierno demócrata" (Val 1997: 116) a cantarle el *Cara al sol*.

En los pasillos de El Pardo, a Franco le sigue su más fiel compañía, una multitud de fantasmas, muertos vivientes. Entre los difuntos están, por un lado, los generales golpistas, que "están aguardando el momento más propicio para volver a la vida" (Val 1997: 77) y, por otro lado, todas las víctimas del dictador, sus "adversarios, enemigos,

[8] "De ahí procede tu inmenso poder, Carmen Polo: has convivido con el héroe, con el Invicto, lo has visto dormido, en zapatillas, enfermo, asustado; lo has tenido encima de tu vientre virgen, has contemplado cómo engordaba y cómo sus cabellos sembraban la almohada" (Val 1997: 179).

[9] "¿Qué más querías de mí?", se pregunta Franco después de la muerte de su padre: "He llegado hasta el cielo, padre; he entrado bajo palio en las catedrales, he mirado de frente a los dueños del mundo… He sido amo de la vida y del muerte y nada te satisfizo. Hasta te inventé, te di una vida literaria en la que eras héroe" (Val 1997: 149).

que no suplican perdón sino que se [l]e presentan como recordatorios de [su] tiranía" (Val 1997: 69). El personaje de Franco se enorgullece de recordar los nombres de todas sus víctimas y de mantenerlas vivas en su memoria cuando los demás las han olvidado; estas, sin embargo, aguardan la muerte del dictador para que "sus nombres pued[a]n aparecer en los escaparates del dictador, sus familias podrán llorarlos como a muertos insepultos, los investigadores seguirán su rastro de traición" (Val 1997: 19). Mientras que Franco siente cierta admiración o respeto hacia sus víctimas, hacia sus súbditos vivos siente, en cambio, un profundo desprecio por la sumisión, la docilidad y la falta de imaginación e iniciativa de estos. Únicamente los topos, los maquis y los terroristas, estos últimos "adoradores de la muerte" (Val 1997: 232) como él mismo, se salvan de su desdén.

Otro grupo de personajes que tiene una presencia significativa en la novela son los literatos latinoamericanos y españoles. En especial, el narrador-protagonista hace referencia a los principales novelistas del género de dictadores, a García Márquez, a Roa Bastos, a Carpentier y a Asturias, pero también menciona a autores como Borges, García Lorca, Unamuno, Vázquez Montalbán y Umbral. Estas referencias contribuyen a reforzar uno de los temas centrales de la novela, esto es, el poder de la palabra y la imaginación, al mismo tiempo que apuntan, de modo autorreflexivo, a la tradición literaria de la que se nutre la propia novela. Además de los literatos, la novela también contiene numerosas alusiones a historiadores, en especial a los extranjeros (se nombra explícitamente a Payne, a Thomas, a Gibson y a Preston), así como a diferentes interpretaciones del franquismo.

2.3 Características del relato

Llegada para mí la hora del olvido se presenta como unas memorias escritas por Francisco Franco entre el otoño de 1970, cuando el dictador tiene casi 78 años, y el día anterior a su muerte en noviembre de 1975. Aunque el narrador-protagonista comenta el proceso de escritura, en muchas ocasiones el relato se asemeja más a un monólogo interior que a unas memorias escritas.

La novela consta de doce capítulos de variada extensión, que se construyen vagamente en torno a un acontecimiento, una época o una idea. Por ejemplo, el primer capítulo versa sobre el poder de las palabras; el tercero se estructura en torno a los recuerdos de Franco sobre Burgos; el cuarto habla de la muerte y la preparación de la tumba del dictador en el Valle de los Caídos; el sexto narra la historia del hijo (ficticio) de Franco que nació muerto; el diez relata la escapada de Franco a Ferrol, etc. Sin embargo, la narración no avanza cronológicamente o en un orden lógico, sino que el narrador-protagonista divaga dejándose llevar por sus recuerdos y sus asociaciones, por lo que el relato se caracteriza por constantes saltos temáticos, así como por idas y vueltas en el tiempo. Aparte de los elementos propios de las memorias y los monólogos, el relato también contiene numerosos diálogos relativamente breves, que a menudo tienen una intención humorística.

En la novela, el narrador-protagonista Franco relata algunos detalles de su infancia y de sus años en África y menciona la guerra civil, pero el relato se centra sobre todo en las primeras décadas de la dictadura, el presente de la narración (la primera parte de la

década de 1970) y, curiosamente, los años posteriores a la muerte del dictador. Los recuerdos sobre los años cuarenta y cincuenta, décadas en las que el narrador estaba en el cénit de su poder —o era un dios, como diría él mismo—, motivan reflexiones sobre el ansia del poder, así como sobre la violencia y el terror como formas de gobierno. El presente de la narración, en cambio, dirige la atención a la personalidad del dictador, ya que la proximidad de la muerte lo incita a repasar su vida y obra, y de paso a revelar algunos secretos íntimos. Las incursiones en el futuro posterior a la muerte del propio narrador, que este conoce gracias a sus capacidades sobrehumanas, permite a su vez al autor incluir en el relato una visión actual del franquismo, una visión propia del momento de la escritura (y de la lectura) de la novela.

Llegada para mí la hora del olvido es una novela metaficticia que plantea varias cuestiones literarias. Por un lado, el autor llama la atención sobre la tradición literaria hispanoamericana de la que se nutre su obra, la novela del dictador. Aparte de construir un protagonista muy semejante a los del género hispanoamericano, el autor de *Llegada para mí la hora del olvido* también incluye en el relato referencias explícitas a autores y obras pertenecientes a dicha tradición, así como algunos episodios que emulan el realismo mágico.[10] Por otro lado, la novela también alude a la tradición realista de la literatura española, pero con el objetivo de criticarla; volveré sobre este tema más adelante. Asimismo, *Llegada para mí la hora del olvido* aborda la cuestión de cómo la literatura afecta a la imaginación del pasado: el narrador-protagonista es consciente del poder de las palabras y teme que el editor utilice sus memorias para literaturizarlo, para cambiarlo "cuando ya no esté" (Val 1997: 14), para convertirlo en "un dictador de papel" (Val 1997: 13), "en un animal deforme y fabuloso" (Val 1997: 14).

La novela alude a menudo a su propio carácter ficticio, pero sugiere a la vez que en ocasiones la realidad misma es tan grotesca que llega a superar la ficción. Este es el caso, por ejemplo, cuando el personaje de Franco observa que los dictadores sudamericanos que aparecen en los telediarios parecen "invenciones de novelistas de izquierdas"(Val 1997: 109), o cuando este comenta que, después de la muerte novelesca de Carrero Blanco, García Márquez tuvo que cambiar la muerte que había previsto para el patriarca de su novela "para que no dijeran que copiaba a la realidad" (Val 1997: 199).

Llegada para mí la hora del olvido contiene también numerosos elementos metanarrativos, ya que el narrador-protagonista comenta de cuando en cuando el proceso de escritura y el contenido de sus memorias, así como algunas cuestiones formales, sobre todo aquellas relacionadas con la temporalidad. En varias ocasiones, el narrador-protagonista llama la atención sobre el hecho de que experimenta diferentes tiempos simultáneamente: el pasado, el presente y el futuro se superponen y se confunden en su mente (Val 1997: 172, 238). Por consiguiente, el narrador recela de la cronología, que considera una "vulgaridad de los novelistas que piensan que las cosas, los sucesos, vienen por sus pasos contados" (Val 1997: 47). De este modo, el narrador-protagonista

[10] Por ejemplo, se narra la historia de un pueblo que Franco inunda bajo un pantano por la noche para aniquilar a los maquis que se reúnen allí. Años más tarde, el Caudillo se entera de un rumor que dice que las campanas de la iglesia del pueblo tañen por la noche bajo las aguas y decide vaciar el pantano. Resulta que en el cementerio del pueblo aparecen setenta y tres nuevas tumbas —73 fue el número de los habitantes muertos por la venganza de Franco— que no estuvieron allí el día de la inundación.

alude a la particular temporalidad de *Llegada para mí la hora del olvido*: la novela no indaga en las maneras en las que el pasado influye en el presente, como es habitual, sino que llama la atención sobre cómo el presente se proyecta sobre el pasado: "cada vez tengo más acentuada la sensación de que todo lo que fui es consecuencia de este presente" (Val 1997: 89), escribe el dictador en sus memorias. El Franco de la novela no es un personaje histórico verosímil, producto de unas circunstancias históricas y personales concretas, sino un personaje ficticio, imaginado desde el presente, sobre el que el autor proyecta su propia visión del franquismo.

2.4 Un retrato grotesco de la dictadura

El autor de *Llegada para mí la hora del olvido* persigue el mismo objetivo que muchos otros autores de novelas españolas recientes sobre la guerra civil y el franquismo —denunciar los abusos de la dictadura—, pero opta por un modo muy diferente de llevar a cabo ese propósito. A mi ver, *Llegada para mí la hora del olvido* se diferencia del grueso de las novelas actuales sobre el pasado reciente de España en cuanto a tres aspectos. En primer lugar, retrata el pasado principalmente desde el punto de vista de los vencedores otorgando la voz al propio Franco. En segundo lugar, la novela de Val renuncia a la búsqueda de la verosimilitud y, en lugar de insistir en la veracidad de lo narrado, acentúa la ficcionalidad del texto. Es evidente que el propósito del autor no es divulgar el conocimiento del pasado --los datos históricos que contiene la novela son mínimos—, sino deslegitimar la dictadura por medio de recursos propios de la literatura. Y en tercer lugar, la novela aborda con abundantes dosis de humor un tema, la dictadura, que es a menudo narrado con tonos trágicos, sentimentales o rebosantes de indignación. Sin embargo, el humor no funciona en la obra solo como un recurso de distanciamiento, sino que el autor utiliza la sátira, la parodia y el humor negro como medios de denuncia.

Al retratar el franquismo, el autor se vale de dos procedimientos principales: por un lado, usa la hipérbole para magnificar los fallos y los abusos de la dictadura con el objetivo de producir rechazo en el lector y, por otro lado, ridiculiza al dictador y a su régimen por medio de la sátira, la parodia y el humor negro. De este modo, el autor crea una imagen grotesca muy impactante, alternadamente terrorífica y ridícula, de la dictadura. Aunque los datos históricos que la obra contiene son mínimos y, además, se atribuyen historias extravagantes a personajes reales, la novela sin embargo critica de modo preciso varios aspectos de la dictadura.[11]

En primer lugar, la novela llama la atención sobre las políticas del terror de la dictadura. El objetivo del personaje de Franco es el poder total y los medios más eficaces para conseguirlo, en su opinión, son la muerte, la violencia y el terror: "para ser poderoso hay que andar por un campo devastado, para ser más grande que un Cid hay que caminar por terrenos desolados, por campos de cadáveres, entre ruinas" (Val 1997: 10), reflexiona el dictador, que confiesa que "[d]urante mucho tiempo, gobernar fue

[11] Según Antonio Linage Conde (2000), la novela da incluso "una visión más exacta de la historia de ese pasado [franquista] que bastantes obras de apariencia historiográfica rigurosa que han deformado la realidad por deficiencias metodológicas, carencia de datos o tratamiento inadecuado de los mismos".

matar, encarcelar, endurecer la vida de mis súbditos" (Val 1997: 231). Para el dictador, España es, esencialmente, "un país maldito, pecador, rebelde, al que solo la exterminación puede regenerar (Val 1997: 135).

En segundo lugar, la novela enfoca las rudimentarias ideas políticas del dictador. "Nunca quise ser dictador: quise ser Dios. Jamás pretendí hacer política, sino otorgar doctrina" (Val 1997: 61), reflexiona el personaje, que revela también dos máximas suyas: por un lado, opina que "[u]n país tiene que ser un cuartel para que funcione" (Val 1997: 90) y, por otro lado, sostiene que "[g]obernar, pese a lo que pueda parecer, es no tomar medidas definitivas" (Val 1997: 187). Además, el Franco de Val, al igual que los dictadores de la ficción latinomaericana, se caracteriza por una excesiva confianza en la validez de su juicio, lo que le impide aceptar cualquier consejo y acarrea consecuencias nefastas para la sociedad española:

> […] siempre que me había visto en dificultades, la solución había sido reafirmarme en mi actitud. La experiencia me había demostrado que no podía fiarme más que de mí mismo. ¿Dónde iríamos a parar si se tuviesen en cuenta todas las opiniones? […] Cuando todos protestaban por la política de terror impuesta para unificar el país, continué con las ejecuciones; cuando mis consejeros abogaban por introducir cambios democráticos, seguí acaparando y representando todo poder; cuando la economía parecía desmoronarse, España siguió siendo una autarquía. Franco siempre tuvo razón y tuvieron que ser otros quienes cambiaran sus puntos de vista. (Val 1997: 213)

En tercer lugar, el autor llama la atención sobre el adoctrinamiento, la manipulación del pasado y la propaganda franquista. Según el personaje de Franco, "[u]n país únicamente se gobierna con mentiras" (Val 1997: 91). Ya en la primera página, el narrador-protagonista cuenta cómo en los colegios

> los maestros repiten una y otra vez [las mismas palabras] hasta que los niños […] creen que en un principio fui yo, Francisco Franco, surgido del caos, de la nada, para aniquilar el caos y la nada. Y así debe ser y por eso mi nombre tiene que ir unido a los Alejandro Magno, a los Felipe, a los Viriato, a los Pelayo, a todos aquellos que componen el ayer y ordeno que se me compare a ellos y salgan perdiendo y que los escolares conozcan mi edad y mi origen y hasta mi rango, que sólo eleven la mirada a lo alto de las paredes y vean mi cara, vean el perfil divinizado, y piensen que siempre estuve ahí y que estaré para siempre jamás. (Val 1997: 9)

A los adultos, en cambio, "hay que arrancar la memoria como si fuera un cáncer […] hasta que crean y juren que empezaron a vivir cuando en Burgos se me declaró Dios-Padre" (Val 1997: 9). Según el narrador-protagonista, lo que mantiene a los dictadores en el poder no es una gran visión de futuro, como suele pensarse, sino la "*ayersofía*" (Val 1997: 30), la capacidad de "amasar" o "dejar petrificarse" el pasado a su gusto y su beneficio.

En ocasiones, la novela también parodia el discurso propagandístico de los medios de comunicación franquistas, al tiempo que pone de manifiesto la falsedad del contenido de los noticiarios y periódicos. En el capítulo nueve, por ejemplo, Franco escucha en su propio despacho en El Pardo al locutor del NO-DO, que anuncia a los españoles que

"*[en] estos momentos, el General Franco recibe a la junta directiva de los caballeros Mutilados de Guerra de Salamanca, que […] agradecen a Su Excelencia los desvelos padecidos por España y prosperidad que el Glorioso Alzamiento del 18 de julio ha proporcionado al suelo patrio*" (Val 1997: 181). En otro momento, el dictador desea expresamente que la prensa anuncie "la catástrofe" (Val 1997: 152) de la División Azul en Rusia. Sin embargo, su deseo no se cumple, sino que

> [e]n los periódicos de cada mañana aparecían titulares de imaginarias hazañas; los héroes azules avistaban el Kremlin; el oso ruso temblaba ante la presencia del toro ibérico; los impasibles alemanes se asombraban del valor y la destreza de los españoles; el hombrecillo que prometía mil años de supremacía aria agradecía la inestimable ayuda de los hombres de Muñoz Grandes. La victoria final, la caída definitiva de la bestia comunista y de las prepotentes potencias occidentales, se acercaba. (Val 1997: 153)

Asimismo, el autor se burla de algunos lemas del franquismo, sobre todo de aquel que reza que "España es una unidad de destino en lo universal".[12]

En cuarto lugar, la novela se fija en la corrupción endémica de la dictadura. Mientras que al personaje de Franco solo le interesa el poder, el dictador es sin embargo consciente de que a sus ministros y a muchos otros suboriados les motivan, sobre todo, los beneficios económicos que el cargo aporta:

> No piensan más que en ellos, en seguir asentados en el poder y en las prebendas que otorga. […] Sé de las fortunas que amasan, de los fabulosos negocios que realizan amparándose en su cargo político […] En las deliberaciones de los Consejos de Ministros, cada responsable ministerial calcula mentalmente el beneficio que podrá sacar de cada proyecto y en la antesala aguardan los secretarios, subsecretarios, directores generales, hasta componer una larga cadena. (Val 1997: 115)

Aunque el personaje de Franco es el protagonista indiscutible de la novela y el objetivo principal de la crítica, el autor sin embargo evita cargar la responsabilidad entera de los abusos de la dictadura sobre una sola persona, como muestra la cita anterior. En cambio, la novela señala la complicidad y la responsabilidad de la clase política y de otros sectores de la sociedad que apoyaron la dictadura:

> A veces ni siquiera es necesario que ordene algo: mis sicarios, mis sacerdotes, creen interpretar mi voluntad y dictan leyes, reglamentos, levantan monumentos, ponen placas, ajustician a miles de personas, exilian, castigan y, en el colmo de la adoración, perdonan en mi nombre. Yo no soy un gobernante, Yo no imagino España, Yo presido los Consejos de Ministros como un Cristo que rechazó la crucifixión y ellos opinan, planean, discursean, intrigan, dirigen, ofician como sacerdotes que tratan de halagar al supremo. Mis altos cargos son teólogos, hagiógrafos, exégetas, cabalistas, hermeneutas, de Francisco Franco y toda la política está destinada a complacerme. (Val 1997: 143).

[12] Por ejemplo, en el capítulo cuatro Franco se prepara para un viaje a Andalucía y le dice a Carmen Polo que no le meta en la maleta las mudas de invierno porque es verano. Ella le contesta: "—Tú ocúpate del destino de España, que es una unidad en lo universal, y déjame a mí lo de tu ropa interior" (Val 1997: 90).

Asimismo, la novela refleja la progresiva pérdida de poder del dictador y da a entender que, en sus últimos años, el Caudillo es "apenas un títere" (Val 1997: 115) en las manos de los ministros. "[C]ada vez se me han ido retirando más parcelas de poder" (Val 1997: 115), confiesa el narrador-protagonista, cuya actividad se ha quedado reducida a "[d]esfiles, muerte y homenajes" (Val 1997: 115).

Sin embargo, la denuncia de la dictadura quedaría incompleta si la novela no prestase atención a la experiencia de las víctimas. Al contrario de lo que ocurre en la mayoría de las novelas actuales sobre el pasado reciente de España, el autor de *Llegada para mí la hora del olvido* no narra las consecuencias de la represión y la economía franquistas desde el punto de vista de las víctimas, sino que utiliza la voz del propio dictador para dar cuenta del miedo y la miseria de la población. En un viaje por España, Franco observa desde su coche oficial a la gente que se pone firme ante su comitiva: "Sus caras eran máscaras, caretas de cartón que disimulaban el hambre, el miedo, el cansancio, el hastío, el odio que aún existía […]" (Val 1997: 127). En otro pasaje, Franco, que se ha instalado en su ciudad natal de incógnito, se fija en cómo los ferrolanos se preparan para la visita oficial del dictador: "La gente […] ensayaba la mueca patriótica, hacia esfuerzos desesperados para lograr el gesto adecuado, la sonrisa alegre, española. En muchos rostros pude percibir la angustia, el miedo absoluto de no lograrlo, de que se notara que su ademán jubiloso era un mero disfraz" (Val 1997: 221). De este modo, la novela transmite de modo eficaz el ambiente de miedo y opresión, pero sin el riesgo de caer en el patetismo que conllevaría la perspectiva de las víctimas.

Aunque la novela, por un lado, denuncia el ambiente opresivo de la dictadura, producto de la represión y las políticas del terror, por otro lado, el autor también critica la docilidad y el conformismo de los españoles. De hecho, la obra de Val representa a los españoles como un pueblo sumiso, cuya apatía contribuyó, en parte, a la larga pervivencia de la dictadura. En la novela, el personaje de Franco desprecia a sus súbditos precisamente por su docilidad y la falta de resistencia. Los considera "víctimas propiciatorias, reos que se entregaban gustosos al altar del sacrificio" (Val 1997: 231) y sostiene que "ellos me pusieron en la mano del látigo y ellos se arrodillaron para que les golpeara la espalda" (Val 1997: 148). Asimismo, el dictador acusa a sus súbditos del olvido y de haber abandonado con mucha facilidad sus ideas políticas anteriores:

> […] cuando el *Franco Franco Franco* resuena como tormenta en los cielos patrios, cuando me informan que a los recién nacidos varones se les pone Francisco y a las hembras Carmen, cuando los intelectuales me nombran como ejemplo de pensamiento y sabiduría, me acuerdo de aquel otro día, no tan lejano en el tiempo […], en el que las calles se llenaron de sueños. República. ¿Se acordarán todavía de aquel alboroto de locas ilusiones? Creo que no, estoy convencido de que no. Incluso mis detractores se oponen a mí por el simple placer de estar en contra, no porque defiendan otra forma de gobierno. (Val 1997: 183)

El hecho de denunciar la colaboración, la complicidad y la pasividad de muchos españoles es una forma de interpelar al lector e impedir que la novela se convierta en una lectura complaciente. El personaje del dictador está diseñado para provocar rechazo en el lector, pero la novela tampoco incita a este a identificarse con las víctimas o los

ciudadanos comunes, representados como seres apáticos, faltos de ideas e iniciativa. De este modo, se retrata la dictadura como un periodo gris, opresivo y repulsivo, sin ninguna figura heroica o trágica que inspirase admiración.

En último término, la novela sin embargo incita a que el lector reflexione y forme su propia idea sobre el franquismo. Se narra en la novela que en un determinado momento de su trayectoria, después del fin de la segunda guerra mundial, el personaje de Franco intentó abandonar el poder, pero descubrió que no era posible: "Era España la que, como un espejo, me reproducía cuando intentaba huir; la que alumbraba el dictador que necesitaba, la que creaba de la nada un nuevo caudillo" (Val 1997: 227). En el penúltimo capítulo de la obra, el narrador-protagonista retoma la cuestión y se pregunta por qué lo ha creado España (Val 1997: 235-236). Incapaz de responder a su propia pregunta, el personaje sugiere al editor de sus memorias que estas sean "prolongada[s] por alguien que resuelva esas incógnitas" (Val 1997: 236). Le aconseja al editor que huya tanto de sus apologetas como de sus enemigos y que busque "a alguien que no conociera la existencia de Francisco Franco, alguien a quien poder contar mi vida —la Historia— como un cuento de barbarie. Y que él decida" (Val 1997: 236).

Aparte de indagar en distintos aspectos de la dictadura, *Llegada para mí la hora del olvido* también proyecta una visión de la España posterior a la muerte del dictador. En el curso de la novela, el narrador-protagonista imagina casi obsesivamente la España posfranquista y el veredicto de los historiadores sobre su gobierno. En principio, le complace imaginar un futuro en el que España se ha convertido "en un santuario franquista, preservando todo rastro de memoria, aguardando la segunda llegada, la parusía del Caudillo" (Val 1997: 116), pero es consciente de que los españoles esperan su muerte con las neveras llenas de botellas de champán. El dictador sabe que después de su muerte llegará la democracia y que "España […] está condenada a tener un Rey Borbón" (Val 1997: 196), un Rey que "[d]esdeña el papel de Dios" (Val 1997: 152) y "que nunca ha asistido a ninguna ejecución" (Val 1997: 196). De este modo, se crea en la novela una imagen de la democracia como lo contario de la dictadura, como un régimen de libertad sin represión política.

No obstante, la novela no idealiza la futura democracia ni la presenta como libre de tensiones, sino que alude a las disputas de la memoria y a distintas interpretaciones de la transición. En realidad, la obra contrasta dos visiones de futuro diferentes. Por un lado, el narrador-protagonista prevé que muchos altos cargos de la dictadura "ocuparán lugares importantes en lo que llamarán democracia" (Val 1997: 116), por lo que "algunos dirán que el sistema franquista se ha perpetuado, que la ruptura no ha sido tal porque la han realizado los mismos que sostuvieron durante décadas al tirano" (Val 1997: 116). Por otro lado, sin embargo, visualiza un porvenir muy ajeno a su tiranía:

> Dirán luego que la historia exige olvidar a Franco, y se abrirán las cárceles y fronteras y archivos y volverán tantos y tantos, todos con la consigna olvido, del perdón y la reconciliación. Y los que ayer fueron los amos se convertirán en ciervos; y lo que hasta hace poco era merecedor de la muerte se convertirá en mérito y yo seré un cadáver y todos exhibirán resistencias, oposiciones. (Val 1997: 196)

Asimismo, el dictador alardea de ser el único español que se acuerda de sus víctimas, por lo que pronostica que, después de su fallecimiento, estos caerán en el olvido (Val 1997: 149). En otras ocasiones, sin embargo, profetiza que su muerte servirá para librar la memoria de las víctimas republicanas, a las que se "dedicarán calles y canciones y poemas", pero que también "se tornarán piedras arrojadizas" (Val 1997: 107). Mientras que la idea de las continuidades de la dictadura agrada al dictador, las visiones rupturistas resultan sin embargo más convincentes, y también son las más repetidas.

En suma, la novela presenta la democracia como un régimen de libertad largamente ansiado por el pueblo español, aunque no del todo exento de problemas. Al mismo tiempo, el autor sin embargo alerta al lector contra la desmemoria, el conformismo y la inconsciencia política, características que definen al personaje colectivo de los españoles en la novela. Por ejemplo, el narrador-protagonista señala cómo los españoles olvidaron muy pronto las "locas ilusiones" (Val 1997: 183) de la República, así como las causas que condujeron a la guerra civil.[13] Asimismo, en un pasaje de la novela el protagonista imagina lo que ocurriría si algún investigador descubriese un día que el asesino de Agustina Aldana, la compañera del padre de Franco, fue en realidad el propio dictador, y la noticia se publicase en todos los medios de comunicación. "Deseé llegar vivo a ese momento", dice el dictador, como una voz de consciencia, "[q]uise que la vida de hombre se me prolongase hasta que el mundo se escandalizara por una víctima, por una sola víctima" (Val 1997: 176).

De este modo, *Llegada para mí la hora del olvido* se erige como un ejercicio de memoria literaria dirigido contra el totalitarismo, los abusos del poder, la opresión, la violencia y, sobre todo, contra una memoria indulgente con el franquismo. En mi opinión, el autor crea una imagen impactante y perdurable del franquismo como un régimen perverso y abominable. Utilizando el humor y la hipérbole como formas de persuasión, el autor consigue, además, transmitir su mensaje sin caer en el didactismo y el sentimentalismo, que caracterizan a muchas otras novelas recientes sobre la guerra civil y la dictadura.

2.5 El poder emancipatorio de la imaginación

En el primer capítulo de la novela, el narrador-protagonista reflexiona sobre el poder de las palabras, así como del peligro que estas suponen para él en un momento en el que ya siente la proximidad de la muerte. El tirano se da cuenta de que, al fin y al cabo, todo se construye con la lengua: "los momentos y las victorias están llenos de palabras" (Val 1997: 10), dice. Las palabras son capaces de inmortalizar a su referente, pero también pueden tergiversarlo: de ahí su temor. El dictador desconfía del editor que

[13] El personaje de Franco conversa, incógnito, con un hombre que luchó en las filas republicanas:

"—¿Y por qué luchaba? —pregunté. […]

—Por qué luchaba, por qué luchaba —se encogió de hombros—. Porque no quedaban más cojones, porque había que estar allí, que un día vinieron y nos llevaron al frente.

—¿Y los del otro bando?

—Pues lo mismo, que quitando a los jefes, a nadie se le había perdido allí nada.

Maldito país, que hace guerras sin conocer la razón, que va a la carnicería como carnero obediente" (Val 1997: 121).

quiere publicar sus memorias, así como de todos aquellos que lo animan a escribirlas, ya que percibe en sus palabras el "deseo de literaturizarme, de convertirme en un dictador de papel, en un animal mitológico" (Val 1997: 13) como los tiranos de la ficción latinoamericana. De este modo, el narrador-protagonista en realidad revela lo que el autor de la novela se propone hacer con la figura de Franco: convertirlo en un personaje literario "sujeto a las inflexibles normas de la novelística" (Val 1997: 120), en un personaje que además se deslegitima a sí mismo.

Al igual que algunas otras novelas sobre el pasado de reciente de España (por ejemplo, *Soldados de Salamina*), *Llegada para mí la hora del olvido* también aborda la cuestión de cúal es la forma literaria más adecuada para representar el periodo histórico en cuestión. Como he señalado más arriba, Tomás Val rechaza la búsqueda de la verosimilitud y de la (ilusión de la) veracidad que caracterizan a los modos vivencial y reconstructivo, y opta por un enfoque satírico y grotesco. Esta elección puede interpretarse como una crítica implícita hacia las formas de representación habituales en la novela española actual sobre la guerra civil y la dictadura. Sin embargo, *Llegada para mí la hora del olvido* también contiene una crítica explícita del realismo (entendido, de modo algo simplista, como un intento de reflejar la realidad "tal como es" o "tal como era"): según el narrador-protagonista, los novelistas quedan siempre "lejos de la realidad a fuerza de querer imitarla" (Val 1997: 88).

Por un lado, la novela alude a la imposibilidad de retratar la realidad en su totalidad señalando la necesidad de elegir una perspectiva desde la que se aborda. Como dice el personaje de Franco, los literatos son "condenados a tener que elegir una imagen de entre las infinitas" (Val 1997: 48). Por otro lado, la novela reivindica la fuerza emancipatoria de la imaginación frente al supuesto deseo de los escritores (del realismo) de simplemente copiar o trasladar a lo escrito la realidad que les rodea. El narrador-protagonista confiesa en sus memorias que la única fuerza que habría sido capaz de poner en peligro su poder eran los sueños de sus súbditos. Alarmado por la fuerza de sus propios sueños, el dictador tuvo miedo de la posibilidad de que los españoles "se iniciaran en los senderos de la libertad gracias a ese método" (Val 1997: 232). Por consiguiente, llegó a crear "un cuerpo especial de policía que rastreaba ensoñaciones" (Val 1997: 233), pero para su alivio, y quizás también decepción, el dictador descubrió que las fantasías de sus súbditos eran tan "vulgares, ingenuas, inofensivas" (Val 1997: 233) como sus pecados, incluso las de los artistas:

> Durante muchos años, hasta hace poco tiempo, nadie soñó en España. Los artistas, poetas, pintores y novelistas, para no dejar de serlo, tuvieron que recurrir a describir sus vigilias, a transcribir la realidad, a desmenuzar la vida diaria. Eso claro está entrañaba ciertos peligros, pero no me preocupaban. ¿Cómo llamaba a los escritores de esa época? ¿Generación de la berza? Sí, así era. Después vinieron otros, más duros tal vez, más críticos, más aparentemente rebeldes. ¿Pero qué me importaba que los obreros, maestros, campesinos o estudiantes protagonizaran las novelas? Sólo temía a los sueños. (Val 1997: 233-234)

De este modo, el narrador-protagonista se burla del realismo social de los años cincuenta, y quizás también de la relativamente poca eficacia de este tipo de literatura para promover un cambio social o político.

Según el narrador-protagonista, el otro gran enemigo de la buena literatura es la memoria, la que el personaje confronta con la imaginación: "[l]a memoria es la herramienta más usual en literatura, cuando en verdad tendría que serlo la imaginación" (Val 1997: 113). El dictador decide hacer frente a esta situación y dicta una Ley Fundamental en la que se prohíbe a "los escritores, literatos, dramaturgos, historiadores y todos los relacionados de una u otra forma con la escritura" a utilizar "la memoria como herramienta de trabajo o fuente de inspiración"; en cambio, la ley ordena que "la Literatura y todas sus actividades anexas se nutrirán únicamente con la fantasía" (Val 1997: 114). En el relato, esta ley tiene por objetivo la literatura escrita durante el franquismo —se aplica retroactivamente desde el 18 de julio de 1936—, pero desde luego este episodio puede leerse también como una referencia al actual boom de la memoria.

En suma, *Llegada para mí la hora del olvido* hace precisamente lo que predica su protagonista: rehúye de la imitación literal de la realidad, rechaza el fetichismo de la memoria y utiliza la fantasía como una herramienta para denunciar y exorcizar el pasado. Por un lado, la novela desmitifica a Franco ridiculizándolo, pero por otro lado también magnifica su crueldad. De este modo, Val crea una fuerte imagen del franquismo como un régimen grotesco, destinado a producir rechazo en el lector. Sin embargo, la novela en sí resulta una lectura atractiva tanto por el ingenio del autor como por la originalidad del enfoque satírico-grotesco en el contexto de la literatura española actual.

A pesar de los méritos de la obra, *Llegada para mí la hora del olvido* ha tenido relativamente poca repercusión en España. Por un lado, se debe quizás a la temprana fecha de publicación de la novela, puesto que el llamado boom de la memoria, que da lugar a una mayor homogeneización de las novelas sobre el pasado reciente, no arranca con verdadera fuerza hasta después de la publicación de *Soldados de Salamina* en 2001. Por tanto, la novela de Val quizás no adquiere el valor "contestatario", que le atribuyo aquí, hasta que es puesta en relación con el conjunto de las novelas publicadas en la primera década del siglo XXI. Por otro lado, es posible que la novela de Val no haya recibido mucha atención precisamente por el carácter heterodoxo de la propuesta del autor, que se atreve a ridiculizar al dictador; es posible que algunos, o muchos, juzguen inoportuno un acercamiento humorístico porque sienten que aún quedan muchos hechos históricos por conocer. Esta postura también explicaría el énfasis en la veracidad de lo narrado y el tono didáctico que caracterizan a muchos textos literarios recientes.

3 *EL VANO AYER* DE ISAAC ROSA

3.1 En busca de una literatura responsable

El narrador principal de *El vano ayer* es un autor que plantea ante el lector su objetivo de escribir una novela sobre el franquismo. Su propósito es sortear los lugares comunes de la narrativa española actual sobre el pasado reciente y construir una obra "útil" y "necesaria" (Rosa 2004: 17) que sirva para comprender tanto el pasado como el presente del país. De este modo, *El vano ayer* se presenta como una novela en construcción en la que el autor-narrador reflexiona sobre las ventajas y desventajas de diferentes posibilidades narrativas, elabora diferentes versiones de las biografías de los personajes, bosqueja tramas alternativas, incorpora diversos materiales documentales, ensaya e imita diversos estilos y géneros literarios y dialoga con sus lectores. En realidad, la materia narrativa principal —las historias entrecruzadas de un profesor universitario y de un líder estudiantil en Madrid en medio de la agitación universitaria de los años sesenta— sirve al autor de mero pretexto para parodiar, desnudar y criticar los mecanismos de representación habituales en la narrativa española actual sobre la guerra civil y el franquismo.

A través del juego metanarrativo y literario, el autor reflexiona sobre las funciones que las diferentes formas narrativas, así como la literatura en general, tienen en la construcción de la memoria colectiva sobre el pasado reciente de España. Al mismo tiempo, *El vano ayer* enfrenta al lector con las interpretaciones estereotipadas del pasado incitándolo así a problematizar diferentes relatos y discursos sobre el franquismo. *El vano ayer* ha recibido varios premios literarios y abundante atención por parte de la crítica e investigadores. A pesar de la relativa complejidad del libro, *El vano ayer* ha sido acogida con gran éxito también por parte del público lector.[1]

3.2 Características del relato

3.2.1 La organización y la temporalidad del relato

El vano ayer se compone de treinta y nueve apartados o capítulos de extensión variable sin numerar ni titular, separados por blancos tipográficos. La obra se abre con dos epígrafes: una cita del libro *La memoria insumisa sobre la dictadura de Franco* de Nicolás Sartorius y Javier Alfaya y otra del poema *El mañana efímero* de Antonio Machado, al que la novela también debe su título. Al final del libro hay una adenda bibliográfica, en la que el autor menciona algunas fuentes que ha utilizado y provee una lista de "algunos libros fundamentales que han acompañado al autor en los últimos años" (Rosa 2004: 307).

El vano ayer consiste en un doble discurso. En primer lugar, hay un discurso (pre)novelístico, esto es, la novela en construcción del autor-narrador que este presenta al lector antes de que ninguno de los elementos centrales de la obra (narrador, trama, estructura, personajes, estilo…) estén decididos. En el curso de la novela, el autor-

[1] *El vano ayer* ha sido adaptado al cine por Andrés Linares y el propio Isaac Rosa. La película lleva el título *La vida en rojo* (Linares 2008).

narrador ensaya diferentes posibilidades, por lo que *El vano ayer* "presenta todo un catálogo de técnicas narrativas, tonos, voces, géneros" (Rubio Pueyo 20/9/2008) y tipos de texto. Poco a poco, el autor-narrador va esbozando unos personajes y una trama, que consiste en la reconstrucción de los acontecimientos que dieron lugar a la expulsión del país de un protagonista (el profesor Julio Denis) y a la desaparición del otro (el líder estudiantil Andrés Sánchez) durante la agitación universitaria en los años sesenta con la ayuda de testimonios y otros documentos. Sin embargo, las diversas fuentes testimoniales y documentales aportan versiones divergentes e incluso contradictorias de los acontecimientos, por lo que la historia queda inconclusa y fragmentada.

En segundo lugar, la novela contiene un exhaustivo discurso metanarrativo y literario, dado que el autor-narrador interrumpe constantemente el discurso novelístico, así como la inmersión del lector en el mundo narrado, para plantear sus ideas y dudas sobre la construcción del relato y las diferentes posibilidades narrativas. Aparte de indagar en la construcción de su propia novela, el autor-narrador analiza y critica también otros discursos y productos culturales sobre el pasado reciente de España. De este modo, *El vano ayer* reflexiona de modo más amplio sobre la representación del pasado y sus mecanismos en la actualidad y plantea ante el lector dos grandes cuestiones: por un lado, la cuestión de cómo se ha contado el pasado hasta hoy en día y, por otro lado, cómo debería contarse para que la memoria no fuese "en vano" (Rosa 2004: 17), sino una herramienta "útil" (Rosa 2004: 17) para comprender tanto el pasado como el presente de la sociedad española.

De los dos discursos que componen la novela, el metanarrativo y literario domina claramente sobre el novelístico, dado que son las constantes irrupciones metaliterarias del narrador, y no las peripecias de Denis y Sánchez, que se imponen como el hilo conductor (Arena 2008: 3-4; Asurmendi 2009: 4). Sin embargo, los dos discursos están íntimamente relacionados y comparten el objetivo de activar al lector, aunque en un sentido distinto. Mientras que el discurso metanarrativo y literario incita al lector a reflexionar sobre las prácticas y las políticas de la representación del pasado para convertirlo en un ciudadano y un consumidor de productos culturales más crítico, la fragmentación, las contradicciones y la inestabilidad del discurso novelístico, en cambio, sirven para activar el propio proceso de lectura obligando al lector a ordenar los acontecimientos, a elaborar sus propias hipótesis de lo ocurrido y a buscar sentido en el aparente caos de diferentes materiales narrativos (Asurmendi 2009: 1; Macciucci 2010b: 239).

En cuanto a la temporalidad, la novela se centra en tres momentos históricos principales. En primer lugar, la historia de Julio Denis y Andrés Sánchez se sitúa en el tardofranquismo, más concretamente en el año 1965, fecha de la desaparición de Sánchez y la expulsión del país de Denis. En segundo lugar, el relato también contiene algunas incursiones en la guerra civil y en la primera posguerra, tiempo en el que transcurrieron la infancia y la juventud de Denis. En tercer lugar, las voces del autor-narrador y de los testigos se sitúan en un presente indefinido, pero cercano a la fecha de publicación de la novela, dado que el texto contiene referencias a discursos y a sucesos recientes, por ejemplo, a la condecoración del policía Melitón Manzanas en 2001 (Macciucci 2010b: 239).

3.2.2 La intertextualidad

El vano ayer analiza y critica la representación de la guerra civil y la dictadura franquista en las novelas españolas recientes y en algunos otros productos culturales como series de televisión y películas. Por consiguiente, la novela contiene numerosas alusiones a otros textos literarios y productos culturales, pero relativamente pocas referencias a obras o a autores concretos. Por ejemplo, el autor-narrador se burla del "afán de realidad" (Rosa 2004: 18) de muchos novelistas contemporáneos, pero la única alusión a un autor concreto en cuanto a esta característica es la expresión "relato real" (Rosa 2004: 19), que alude a Javier Cercas. En otra ocasión, el autor-narrador menciona una "serie de televisión que ha culminado la corrupción de la memoria histórica mediante su definitiva sustitución por una repugnante nostalgia" (Rosa 2004: 22), que no puede ser otra que *Cuéntame cómo pasó*,[2] pero en general las alusiones son aún menos concretas. Por ejemplo, en un pasaje de la novela el autor-narrador resume los principales esquemas argumentales de las novelas sobre la guerra civil y el franquismo (Rosa 2004: 15-16):

> a. Un misterioso asesinato cuya resolución […] saca a la luz una venganza de origen guerracivilesco […]
> b. Un exiliado regresa al país y recorre los lugares y personas de su memoria, con el consiguiente desencanto, enlazando episodios pasados.
> c. Una célula de activistas prepara un atentado […]
> d. El buen hijo recoge las pertenencias del difunto padre o descubre […] lo que sufrió su progenitor en la guerra y la primera posguerra […]
> e. […] una pandilla de adolescentes con pretensiones artísticas y devaneos se aburre en un entorno provinciano […]
> f. Historias entrelazadas, varios personajes tangenciales que actúan como perfectos paradigmas de sus respectivos grupos […] y que acaban por colisionar en un final dramático. (Rosa 2004: 15-16)[3]

Aunque estos esquemas pueden relacionarse con obras concretas,[4] el objetivo de la crítica del autor-narrador es sin embargo más amplio y consiste en señalar la tendencia

[2] Asimismo, el capítulo 32 de *El vano ayer* contiene "una irónica receta sobre cómo hacer una obra de éxito valiéndose del arquetipo de los *Episodios nacionales*" (Macciucci 2010b: 243). Aparte de la alusión a Pérez Galdós, en el mismo pasaje hay también una referencia a *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza (Rosa 2004: 213). Macciucci (2010b: 244-245) también advierte en la figura del militante estudiantil una referencia intertextual a la *Autobiografía de Federico Sánchez* de Jorge Semprún.

[3] *El vano ayer* contiene también otras alusiones a los tipos de trama habituales en los que el lector puede identificar diferentes obras según sus conocimientos del género y sus lecturas anteriores. Por ejemplo, en la siguiente cita puede reconocerse una referencia a *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina —novela en la que el lector descubre al final que el narrador es, en realidad, un personaje supuestamente asesinado— o a la película *La luz prodigiosa*, donde reaparece el propio Federico García Lorca (Martín Gijón 2012: 162): "Va siendo hora de espantar las últimas dudas, esas esperanzas que algunos mantienen de una vuelta de tuerca final en la intriga, una sorpresa de dobles juegos, un André Sánchez envejecido que reaparece treinta años después para contarnos su misteriosa peripecia de cambios de identidad e infiltraciones" (Rosa 2004: 242).

[4] Por ejemplo, en el esquema a) se ha detectado una alusión a *Cielos de barro* de Dulce Chacón (Labrador Méndez 2011: 124); en el esquema b), a *Malamemoria*, la primera novela del propio Isaac Rosa (Florenchie 2011a: 16); en el esquema d), a *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina (Florenchie 2011a: 16); y en el esquema f), a *La larga marcha* de Rafael Chirbes (Labrador Méndez 2011: 124) y a *Si te dicen que caí* de Juan Marsé (Florenchie 2011a: 16).

hacia la homogeneización y la relativa pobreza narrativa del conjunto de las novelas recientes sobre el pasado dictatorial. Como dice el propio autor,

> Mi novela, en efecto, dialoga y se confronta con otras propuestas literarias de los últimos años. La narrativa española sobre la Guerra civil y el franquismo es un debate abierto en el que todos participamos con nuestras creaciones. Pero mi libro no busca responder a tal o cual libro, sino a una serie de tendencias (Hafter 2008).

Uno de los pocos autores nombrados explícitamente en el texto es Carlos Giménez, autor del cómic Paracuellos (Rosa 2004: 97).[5] Sin embargo, la referencia concreta se explica en este caso por el hecho de que el blanco de la crítica del autor-narrador no es el autor citado, sino los novelistas que en los últimos años han convertido en un tópico la narración de las terribles condiciones en los Hogares del Auxilio Social que Giménez retrató en su "certera serie" (Rosa 2004: 97) ya a partir del año 1975.

Como argumenta Evelyn Hafter (2010: 225), Isaac Rosa examina de modo crítico a los autores contemporáneos que escriben sobre el pasado reciente de España, pero también elige "una llamativa línea de esritores para su geneología de signo positivo". Entre estos autores destacan Juan Goytisolo, cuya influencia se percibe en la forma y en el contenido en todas la obras de Rosa, y Julio Cortázar. De hecho, el nombre de Julio Denis, uno de los protagonistas de *El Vano ayer*, es un homenaje al escritor argentino que utilizó este nombre como seudónimo al publicar su primer poemario *Presencia* (Hafter 2010: 256; Rosa 4/8/2005; Hafter 2008: 121).[6]

Aunque el blanco principal de la crítica del autor-narrador son las novelas sobre la guerra civil y el franquismo, *El vano ayer* también parodia otros géneros narrativos, tipos de texto y diferentes discursos sociales. La novela contiene pasajes que imitan, por ejemplo, novelas de quiosco, entradas de enciclopedia, artículos de prensa y testimonios.[7] Además, la novela también dialoga con el canon literario (Hafter 2010: 226). El autor del *El vano ayer* demuestra su dominio de la tradición literaria española sobre todo en el capítulo 35, en el que se narra la guerra civil y la dictadura franquista a modo de un cantar de gesta medieval. Este capítulo contiene referencias por lo menos a

[5] En medio de un testimonio, el autor-narrador comenta, entre paréntesis: "y aquí el lector quizás espera, desde el momento en que se ha mencionado el hogar del Auxilio Social, la habitual narración sobre las condiciones de internamiento de los niños, la carestía total, el frío y el hambre, la bestialidad de los curas y demás. Recomendamos, a cambio de omitir ese meandro descriptivo de indudable interés, la lectura de la certera serie *Paracuellos*, de Carlos Giménez" (Rosa 2004: 97).

[6] En su discurso de agradecimiento al recibir el premio Rómulo Gallegos, Isaac Rosa (4/8/2005) se reconoce admirador de Julio Cortázar y hace referencia especialmente al *Libro de Manuel* como una obra que une de manera lograda lo político con lo estético.

En una entrevista, se le pregunta a Isaac Rosa qué libros éste recomendaría para entender el franquismo y, además de algunas novelas de Juan Goytisolo, el autor menciona las novelas *Fea burguesía* de Miguel Espinosa y *El paraíso perdido* de Antonio Pérez Ramos, y las memorias de Carlos Castilla del Pino tituladas *Pretérito imperfecto* (Rendueles 2004).

[7] Asimismo, la novela contiene una carta escrita por el protagonista Julio Denis en la que éste se ofrece como colaborador de las nuevas autoridades franquistas (Rosa 2004: 173-174). En realidad, esta carta está basada en una carta similar escrita por José Camilo Cela durante la guerra civil, como indica el autor en la adenda bibliográfica: "[d]e Camilo José Cela hemos plagiado una carta de 1938 poco conocida por sus lectores" (Rosa 2004: 307).

los siguientes textos y autores: *Cantar de mio Cid*, *Romance del prisionero*, *Historia verdadera del Rey don Rodrigo* de Miguel de Luna, *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique, Juan de la Encina, Sem Tob, el Arcipreste de Hita, las églogas garcilasianas, las crónicas y *Don Quijote* (Rosa 2004: 307; Arena 2008: 9; Martínez 2008: 5).

3.3 Narradores, lectores y personajes

3.3.1 Las voces narrativas

En *El vano ayer* se concentra una pluralidad de voces. El narrador principal de la novela es el autor ficticio de la misma, que plantea ante el lector la construcción de su obra, así como sus reflexiones sobre diferentes tipos de discursos y relatos sobre el pasado dictatorial de España.[8] Al contrario que los narradores de las novelas reconstructivas, el autor-narrador de *El vano ayer* no se identifica (más allá de su profesión) ni posee una biografía, lo que impide una identificación afectiva por parte del lector. Lo único que se llega a saber sobre esta figura son sus opiniones sobre diferentes aspectos de la memoria histórica y la literatura española reciente sobre la guerra civil y el franquismo. Asimismo, su acción se limita estrictamente a la construcción de la novela y a la crítica literaria y social.

La voz narrativa principal es sumamente analítica e irónica. En el curso de la novela, el autor-narrador deconstruye y parodia sin piedad diferentes discursos sobre el franquismo, y critica tanto a los autores como a los consumidores de la ficción literaria y cinematográfica sobre el pasado reciente de España. Sin embargo, esta figura no solo critica las memorias y los relatos ajenos, sino que también llega a cuestionar su propia memoria y escritura: "quién sabe si el actual narrador no será también víctima de su propia memoria inventada, hecha de sus particulares deformaciones, lecturas, oscuridades" (Rosa 2004: 99), dice. El autor-narrador es consciente del papel que los

[8] En este trabajo, yo propongo que la voz narrativa principal de la novela pertenece al autor ficticio de la misma, que sin embargo utiliza varios modos enunciativos ("nosotros", "el autor", "yo"), cuyas funciones analizaré en el siguiente apartado. Sin embargo, algunos investigadores han interpretado la voz narrativa principal de modo diferente o utilizan diferentes términos.

Por ejemplo, Antonia Kienberger (2010: 290) habla del "autor interior" y Jean François Carcelén (2001: 67) insiste en que la instancia rectora de la novela y el origen de reflexión metanarrativa no es el narrador (en su opinión, en la novela no hay narrador) sino lo que él decide llamar, según la terminología de Constantino Bértolo, "el componedor". Asimismo, Cecilia Asurmendi (2009: 4) habla de un "un emisor textual, […] enmascarado como autor, que […] construye la metaficción que organiza la trama [y] elige las formas que como narrador, manipula".

En cambio, Evelyn Hafter (2010) y Raquel Macciucci (2010b) diferencian la figura del narrador de la del autor ficticio del texto. Hafter (2010: 208) considera que el autor es un personaje cuya voz se corresponde por momentos con la del narrador. Macciucci (2010b: 247), a su vez, opina que el narrador es una figura distanciada "que declara hablar en nombre del autor a quien presenta desde una respetuosa tercera persona, pero el uso es ambiguo y con la misma pertinencia se puede decir que es la voz del autor la que se ficcionaliza asumiendo un estatuto público despersonalizado, según se acostumbra en el lenguaje jurídico o institucional". Sin embargo la autora parece decantarse por la primera alternativa, ya que analiza "la relación simbiótica del narrador principal con el autor": a veces, el narrador "ejerce de disciplinado vocero" del autor, pero en otras ocasiones "cuestiona sus procedimientos" (Macciucci 2010b: 247). Parece que Marcelo Anibal Arena (2008: 8) comparte la idea de Hafter y Macciucci, dado que comenta que "cuando el narrador desaparece, entra a escena el propio autor […]".

novelistas juegan en la construcción del imaginario colectivo sobre el pasado y, por consiguiente, reflexiona constantemente sobre lo que narra y cómo lo hace.

Aparte del autor-narrador, *El vano ayer* también cuenta con numerosos narradores secundarios, que son (en su mayoría) testigos de los acotecimientos históricos que el autor-narrador relata en su novela en construcción. Estos narradores-testigo narran, en primera persona, sus propias experiencias o sus recuerdos relacionados con la peripecia de los protagonistas de la novela. En ocasiones, estos narradores secundarios son también lectores de la novela en marcha. Estos lectores dialogan con el autor-narrador y critican su obra.

Además de los dos tipos de narradores ya descritos, *El vano ayer* también contiene pasajes —una suerte de borradores de la novela en marcha del autor-narrador— en las que hay un narrador externo tradicional. A veces, este tipo de narración se une a la focalización interna, como es habitual en las novelas vivenciales. Esto ocurre, por ejemplo, en las dos biografías alternativas de Julio Denis en el capítulo veintisiete (Rosa 2004: 172-181).

3.3.2 La deixis de la voz narrativa principal[9]

El autor-narrador de *El vano ayer* utiliza varios modos enunciativos. Al contrario que los narrador-protagonistas típicos del modo reconstructivo, apenas se refiere a sí mismo en primera persona del singular ("yo"), sino que suele utilizar el plural de la primera personal ("nosotros"), que alterna en el texto con la ocasional tercera persona del singular ("el autor").[10] El uso de la tercera persona permite al autor-narrador tomar cierta distancia respecto a su propio texto, lo que facilita la inclusión de comentarios autocríticos e irónicos. Asimismo, el uso explícito de la palabra "autor" vuelve más tangible la inclusión de esta figura en el mundo diegético y sirve, por tanto, para desnaturalizar el relato.

En cambio, el uso del plural de la primera persona —poco frecuente en el ámbito de la literatura de ficción, pero habitual en textos científicos— llama la atención sobre la estrecha relación que se establece entre el autor-narrador y el lector de la novela. Como indica Carlos Hernández Sacristán (1995: 478) en un artículo sobre la deixis social en textos científicos, el "nosotros" tiene dos usos distintos, el exclusivo y el inclusivo. Sin embargo, la función principal de ambos consiste en enmascarar la autorreferencia del autor. El uso exclusivo coincide con el llamado plural de modestia y se realiza en el contexto de un acto que solo puede atribuirse al autor del texto "y en el que ni siquiera ficcionalmente entendemos que el lector pueda cooperar" (Hernández Sacristán 1995: 483).

Se detecta este uso en *El vano ayer*, por ejemplo, cuando el autor-narrador reflexiona sobre el "limitado repertorio de esquemas de que *disponemos* para retratar el periodo conocido como 'franquismo'" (Rosa 2004: 15). En este caso, el "nosotros" se

[9] Este apartado se basa en una publicación mía anterior (Liikanen 2009b).

[10] Curiosamente, el uso del plural de la primera persona y de la tercera personal del singular se extiende también a la adenda bibliográfica, en la que cabría esperar que el autor utilizase el "yo" autobiográfico más habitual en este tipo de paratextos (Macciucci 2010b: 247-248).

refiere claramente a los novelistas españoles contemporanéos y, por lo tanto, excluye al lector. Empleando la terminología de Hernández (1995: 478), el uso de la primera persona "simboliza la 'dilución' del 'ego' del autor en una comunidad de límites poco precisos". En este caso, la comunidad consiste en el grupo de novelistas que escriben sobre el franquismo, pero la disolución es solo parcial, o irónica, ya que el autor-narrador toma una postura crítica ante el colectivo en el que se incluye: aquí el "nosotros" implica a la vez pertenencia y distancia. Este tipo de doble juego de crítica y complicidad —que constituye, según Linda Hutcheon (1988; 2002), uno de las rasgos distintivos de la postura postmodernista— es un procedimiento narrativo que caracteriza la novela de Rosa.

Como indica Hernández (1995: 485), el plural exclusivo puede también ser interpretado como una formulación mayestática o prepotente. En ocasiones, *El vano ayer* juega con esta posibilidad. Esto ocurre, por ejemplo, en el capítulo veintiocho, en la que se narra la persecución de unos estudiantes comunistas por la policía. Al anochecer, uno de los perseguidos llega al bosque y el autor-narrador indica:

> […] aquí se manifiesta nuestro poder, es nuestra la decisión y podemos elegir su salvación, concederle unos metros de ventaja sobre los agotados policías y una asequía en la que ocultarse […] o podemos decidir que sea herido por una bala que roza el ramaje hasta introducirse en su brazo, herida leve, o en su muslo, herida grave por la cercanía femoral, o incluso en la cabeza si necesitamos un cadáver inmediato. (Rosa 2004: 183)

Si se interpreta el uso del plural de primera persona como mayestático, el pasaje obliga al lector a tomar consciencia del ilimitado poder del autor a la hora de decidir sobre el destino de los personajes. Por consiguiente, el pasaje funciona como un recordatorio del carácter construido del relato.

Sin embargo, es también posible interpretar el "nosotros" de la cita anterior como un ejemplo del uso inclusivo del plural de la primera persona. Según Hernández (1995: 491), el uso inclusivo o cooperativo debe entenderse como "una propuesta de incorporación del lector a la actividad discursiva". Mediante el plural cooperativo, el autor muestra que "ha decidido compartir lo que son sus prerrogativas o responsabilidades con el lector" (Hernández Sacristán 1995: 491). Por tanto, si se interpreta el uso del plural como inclusivo, las frases citadas —"podemos elegir su salvación […] o podemos decidir que sea herido por una bala"— cambian de sentido: en vez de mostrarse como un creador omnipotente, entendemos que el autor-narrador convierte al lector en su cómplice a la hora de tomar decisiones sobre el destino de los personajes. Este tipo de uso inclusivo de "nosotros" es muy frecuente en la novela y su objetivo principal es implicar al lector en las distintas fases de la construcción del relato. Al igual que en el caso anterior, también la interpretación cooperativa sirve para recordar al lector el carácter ficticio y construido del relato, el hecho de que en el mundo narrado nada es real o gratuito, sino que absolutamente todo depende de las elecciones del autor.[11]

[11] En ocasiones, el plural de la primera persona también obliga al lector a identificarse con un personaje. En el mismo capítulo veintiocho, hay un pasaje en la que el "nosotros" hace al lector ponerse

En cambio, la primera persona del singular aparece en el texto muy pocas veces. Sin embargo, en el capítulo 34 el autor-narrador la utiliza puntualmente con el objetivo de dar mayor fuerza a su argumentación al discutir una de las ideas centrales de la novela, esto es, el rechazo de los "falsos argumentos conciliadores" (Rosa 2004: 249) que procuran equiparar a los vencedores y a los vencidos de la guerra civil:

> El horror [en los dos bandos] no es equiparable por su muy distinta magnitud y por su carácter —espontáneo y reprobado por las autoridades, en el bando republicano; planificado y celebrado por los generales, en el bando nacional—, *yo* no estoy hablando de los paseos, de las checas, de Paracuellos, de la cárcel modelo, de los santos padres de la iglesia achicharrados en sus parroquias; *yo* estoy hablando de Sevilla, de Málaga, de la plaza de toros de Badajoz, del campo de los almendros en Alicante, de los pozos mineros rellenos con cuerdas de presos […] (Rosa 2004: 249, la cursiva es mía)

3.3.3 La búsqueda de un "lector inquieto"

Como muestra el frecuente uso del "nosotros" cooperativo, *El vano ayer* "se construye como una continua interpelación al lector" (Rubio Pueyo 20/9/2008). Aparte de implicar al lector en sus múltiples elecciones y decisiones a la hora de construir el relato, el autor-narrador también discute explícitamente diferentes posturas lectoras y hace comentarios sobre las expectativas de los lectores.[12]

El autor-narrador divide a los lectores en dos categorías según la postura que estos adoptan ante un texto literario: por un lado, está el lector "inquieto" (Rosa 2004: 21), crítico y exigente, que no se contenta con los relatos estereotipados13 y, por otro lado, está el lector "perezoso" (Rosa 2004: 21) —también llamado "ingenuo" (Rosa 2004: 191) o "leedor tranquilo" (Rosa 2004: 102)—, al que los chichés y los tópicos narrativos producen "sosiego" (Rosa 2004: 21) y que solo espera de la lectura una dosis de entretenimiento y acción. De este modo, la novela incita al lector a tomar consciencia de sus propias expectativas y sus hábitos de lectura.14 El lector ideal, el lector implícito

momentáneamente en la piel del estudiante perseguido en el momento en que éste, en medio de una lucha de cuerpo a cuerpo, consigue arrancar la pistola de un policía herido y la apunta con el arma: "una pistola pesa más de lo que aparenta, por el inesperado peso y por nuestros nervios tiembla cuando la encañonamos contra el herido […]". De hecho, en este pasaje el plural de la primera persona parece incluir tanto al autor-narrador y al lector como al personaje, dado que el texto continúa: "en el trance definitivo nos encontramos por última vez con la oportunidad de salvar la vida al policía herido" (Rosa 2004: 186). Para fortalecer la identificación del lector con el personaje, el autor también utiliza momentáneamente la segunda persona del singular: "corre ahora que estás a tiempo, no te detengas ni mires atrás hasta que salgas del bosque y cruces un nuevo campo de cultivo […]" (Rosa 2004: 187). Para un análisis más detallado sobre la deixis en este capítulo de la novela, véase Liikanen (2009b: 395-398).

[12] En ocasiones, el autor-narrador llega a cambiar el rumbo de su relato supuestamente para complacer a los lectores. Por ejemplo, en el capítulo veinticuatro el autor-narrador decide reconducir la atención al protagonista Julio Denis y disipar ciertas confusiones debido al "mohín disconforme de algunos lectores —y el abandono temprano de otros" (Rosa 2004:137). El verdadero objetivo de los giros narrativos es, sin embargo, demostrar al lector los efectos que producen diferentes modalidades narrativas.

[13] A esta categoría pertenecen también "un grupo de radicalizados lectores" (Rosa 2004: 189) que exigen que el autor amplíe el relato hasta el presente y "un incontinente lector" (Rosa 2004: 190) que le envía al autor un texto crítico sobre el cine español actual pidiendo que éste lo incluya en su novela.

[14] También algunos narradores secundarios de la novela hacen referencia a los lectores y a sus hábitos de lectura, aunque desde una perspectiva opuesta. Por ejemplo, en el capítulo treinta y siete un narrador secundario —que ejerce en la obra el doble papel de testigo y lector crítico de la novela en

proyectado por el texto, es desde luego un lector "inquieto", activo y exigente, que se involucra en la lectura, acepta el papel de "un sugerente crítico" (Asurmendi 2009: 4) del autor y participa en la construcción del relato comparando diferentes posibilidades narrativas y reflexionando sobre las prácticas y políticas de la representación habituales junto con el autor-narrador.

De hecho, Isaac Rosa explica en una entrevista que El *vano ayer* se ha interpretado "como una novela que tiene que ver con la escritura", mientras que él la concibe más bien como "una novela sobre la forma en que se lee una novela, […] una novela que tiene que ver con la forma en que nos relacionamos con los libros y con los autores" (Valle Detry 2010). Según el autor, su objetivo es promover una lectura más exigente, un "tipo de lectura que no hace concesiones a los autores", y hacer que

> […] el lector después de haber leído *El vano ayer* u *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* lo aplique en futuras lecturas, pero piense también en lecturas anteriores, en cómo ha leído hasta ahora; que repiense la manera en que lee, sus propias carencias y afinidades como lector (Valle Detry 2010).

Aparte de interpelar al lector empírico por medio del análisis de diferentes posturas lectoras, *El vano ayer* también incluye en el texto voces de varios lectores de la novela en marcha del autor-narrador. Volveré sobre estos personajes/narradores secundarios más adelante.

3.3.4 Los protagonistas

Al igual que la particular deixis de la voz narradora y la inclusión de las figuras del autor y del lector en el mundo diegético, también la construcción de los personajes contribuye a desnaturalizar el relato y a problematizar convenciones narrativas.

El vano ayer comienza con la búsqueda de un protagonista adecuado. Parodiando el "afán de realidad" (Rosa 2004: 11, 187) de muchos novelistas españoles, el autor-narrador rastrea varios libros de historia con el objetivo de hallar una referencia a algún personaje poco conocido cuya historia le resulte sugerente. Al final, el autor-narrador elige a Julio Denis, un anodino profesor universitario que fue expulsado de España en medio de la agitación universitaria de los años sesenta. Desde el principio, el autor-narrador construye a este personaje desde la ambigüedad, la fragmentación y la incertidumbre. El profesor Denis fue detenido y explusado de España con destino a París poco después de la detención del segundo protagonista de la novela, Andrés Sánchez, comunista y líder del movimiento estudiantil, con el que se había reunido en su despacho sin motivo aparente. Al final, ambos protagonistas desaparecieron sin dejar rastro. La pregunta que el autor-narrador se plantea es el papel que el profesor Denis jugó en la detención y la posterior desaparición de Sánchez. A su ver, las posibilidades son tres: en primer lugar, Denis pudo ser un colaborador de la policía franquista que denunció a Andrés; en segundo lugar, es posible que Denis fuera un activista antifranquista

marcha— acusa al autor-narrador por tomar a los lectores "por lerdos" (Rosa 2004: 266) o "carente[s] de toda inteligencia" (Rosa 2004: 272). Preocupado por "los lectores incautos" (Rosa 2004: 268) a los que el autor puede llegar a engañar con sus trampas y falsedades, este narrador secundario ofrece una versión alternativa de los hechos.

descubierto por la policía; y, en tercer lugar, también es posible que Denis simplemente fuera víctima de un error policial (Rosa 2004: 29). En lugar de elegir una de estas posibilidades y crear una biografía y una trama coherentes, el autor-narrador juega con diferentes posibilidades.

Los dos protagonistas de la novela son en realidad personajes ausentes, desaparecidos, que no hablan en la novela, sino que son construidos por la voz y la memoria de una multitud de otros personajes. Cada uno de estos personajes-testigo (sobre los que volveré más adelante) da su propia versión de los protagonistas y de los hechos en los que estos se vieron envueltos. Por consiguiente, la novela ofrece una imagen cambiante y a menudo contradictoria de los protagonistas,[15] lo que impide una identificación (prolongada) del lector con ellos. Además, en muchas ocasiones el propio autor-narrador presenta al lector diferentes biografías posibles de los protagonistas. Por ejemplo, en el capítulo veintisiete (Rosa 2004: 172-181), el autor-narrador presenta, en dos columnas paralelas, dos posibles relatos biográficos del profesor Denis, y en el capítulo treinta y cuatro (Rosa 2004: 244-249), bosqueja cinco diferentes relatos sobre los hechos que este pudo vivir en la guerra civil. Aunque el lector consiga, al final, reconstruir un relato más o menos coherente y verosímil de los hechos a partir de los materiales ofrecidos por los personajes-testigo y el autor-narrador, nunca llega a tener una certeza absoluta sobre quién fue el profesor Denis, o Andrés Sánchez, y qué es lo que les ocurrió finalmente.

Andrés Sánchez (también conocido como André por algunos), el joven líder comunista desaparecido en medio de las revueltas universitarias de los años sesenta, es un personaje que contrasta con la figura gris y retraída del profesor Denis. El personaje de Sánchez, casi predestinado a convertirse en una figura heroica, permite al autor cuestionar el maniqueísmo y la habitual construcción de héroes en la narrativa española reciente. "Mucho cuidado con los héroes, con los luchadores de una sola pieza que ni sombra proyectan bajo el sol; mucho cuidado con los héroes, especialmente si son jóvenes" (Rosa 2004: 38), advierte el autor-narrador al introducir el personaje de Sánchez en el relato:

> Aparece ahora la figura del estudiante, el líder estudiantil perseguido por los policías día y noche, desaparecido de repente, acaso víctima de una traición, merecedor de la solidaridad de sus compañeros; y en seguida toma un hermoso perfil de moneda y pide, exige, necesita un final trágico, sangriento, subterráneo; reclama ser elegido como representante de otros jóvenes, pocos recordados, muchos olvidados […] como Enrique Ruano, […] como José Luis Cancho […], como Ricardo Gualino […] (Rosa 2004: 38-39)

Consciente de que en la vida real hay pocos héroes inmaculados, el narrador, sin embargo, desmonta poco a poco las (supuestas) expectativas del lector basadas en la repetición del tópico del joven héroe antifranquista en la narrativa española reciente. Para este fin, el autor-narrador yuxtapone en el relato las voces de varios personajes-

[15] Según María Victoria Martínez (2008: 3), "en cierto punto, el profesor Denis pasa de traidor evidente a víctima de grave confusión, mientras que el heroísmo del joven militante estudiantil se desfigura […] al caer […] bajo la sospecha de traición".

testigo que aportan opiniones contradictorias sobre el personaje. Mientras que algunos lo recuerdan como el colmo de las virtudes revolucionarias, en otros testimonios Andrés aparece como un joven falso y arrogante que causó una cadena de detenciones debido a su comportamiento irresponsable. La yuxtaposición explícita de las voces de los "difamadores y aduladores" --los más habituales biógrafos y necrólogos de nuestro país" (Rosa 2004: 52)— en el capítulo doce sirve para confirmar la tesis del autor-narrador según la que los personajes maniqueos y estereotipados, sean estos "monstruos de la bondad" o "del horror" (Rosa 2004: 52), solo contribuyen a crear una memoria deformada. Como señala Raquel Macciucci (2010b: 253), la incorporación de diferentes perspectivas

> cuestiona la construcción de mitos, uno de los puntos flacos de la memoria reivindicativa: convertir en héroes intachables a los hombres corrientes, aunque fueron militantes que arrostraron, conscientemente o no, los peligros de la represión ilegal. ¿Hasta dónde son perfectas y ejemplares las víctimas del terror estatal? ¿Hasta dónde los muertos eran más abnegados y justos que los sobrevivientes? ¿Es más legítimo el reclamo contra el estado criminal si se idealiza a las víctimas, convirtiendo sus vidas en hagiografías laicas? ¿Se traiciona a los perseguidos si se muestra el costado burocrático y "banal" de los verdugos?

Junto a las figuras de Denis y Sánchez, en la novela aparece también un tercer personaje que cobra cierta importancia: Marta Requejo, una joven comunista, hija de un profesor represaliado y compañera sentimental de Andrés. La función principal de este personaje en el relato es ilustrar tanto las continuidades de la dictadura en la España democrática como los devastadores efectos que la represión franquista y la violencia policial tuvieron para muchos españoles. En los años sesenta, el personaje de Marta fue detenido a la vez que Andrés, pero al contrario que este, fue liberado después del interrogatorio. Poco después, se exilió con su padre en Francia, pero volvió a España en 1983 para intentar averiguar, en vano, el paradero de su novio:

> [Q]uienes la volvieron a ver dicen que estaba irreconocible, tantos años de rictus habían dejado huella en su rostro, la niña había dejado paso a una mujer prematuramente envejecida, en su piso madrileño apenas había muebles más que los necesrios pero sí fotografías, retratos de André Sánchez que parecía su hijo, un André Sánchez detenido en el tiempo, en sus veinte y pocos años (Rosa 2004: 152-153).

Al final, Marta volvió a Francia y, después de la muerte de su padre, desapareció. Según un amigo de su padre, Marta nunca hizo amistades en Toulouse y vivía siempre como si estuviera allí de paso: "Nunca he entendido esa […] actitud de quien parece vivir porque no queda otro remedio" (Rosa 2004: 304), comenta el amigo del padre respecto a Marta.

3.3.5 Los narradores secundarios: testigos y lectores

Como ya he señalado, los tres personajes centrales de la novela están ausentes, por lo que no pueden narrar su historia. Para reconstruir lo ocurrido, el narrador da la palabra a un gran número de testigos (o "relatores", como los llama él), que narran, desde el

presente, sus recuerdos de los protagonistas y dan sus versiones sobre los acontecimientos. El rol de estos personajes-testigo y narradores secundarios es puramente instrumental, por lo que los datos que se dan sobre sus vidas suelen ser mínimos. En algunos casos, son nombrados, pero a menudo solo se indica el tipo de relación que mantuvieron con alguno de los protagonistas. En ocasiones, las voces se mantienen completamente anónimas. Entre los testigos hay, por ejemplo, compañeros de trabajo y exalumnos de Denis, un exiliado que condujo a Denis a una reunión en París, el policía que detuvo a Denis y estuvo presente en las interrogaciones de Denis y de Sánchez, un libertario torturado por la policía, un comunista del movimiento obrero, un amigo de infancia de Andrés, así como varios compañeros y conocidos suyos. De este modo, el autor-narrador otorga la voz tanto a los comunistas y a otras víctimas de la represión franquista como a los policías encargados de torturarlos. Sin embargo, las voces de unos y otros no tienen el mismo peso, dado que todas están sometidas a la voz del autor-narrador, quien les concede o niega espacio y otorga o no legitimidad (Macciucci 2010b: 245) según sus propios criterios. Asimismo, el autor-narrador emite a veces juicios explícitos sobre la calidad de los testimonios (Macciucci 2010b: 248).

Aparte de los testigos, en *El vano ayer* intervienen también varios lectores que critican la novela en marcha del autor-narrador y aconsejan a este. Por ejemplo, en el capítulo doce un lector sugiere que André Sánchez fue quizás traicionado por su propia gente, y sugiere que el autor debería optar por este argumento en lugar de la supuesta delación de Denis o la hipótesis de error policial porque "[l]os lectores agradecerán antes un desmadre policiaco, de infiltrados, agentes clandestinos, deslealtades y puñaladas traseras" (Rosa 2004: 56). Más adelante, otra voz insiste en que el autor debería indagar en la "probable connivencia [de Sánchez] con la policía, dado que "la novela saldría ganando con una historia de infiltrados, antes que despeñarse por los barrancos del fácil homenaje a los caídos, a los desaparecidos, con toda esa retórica sobre la poca memoria de la sociedad y etcétera" (Rosa 2004: 64).

El crítico más duro es sin embargo un policía que ocupa en la novela el doble papel de testigo (participó en la detención de Denis y estuvo presente en la interrogación de este y en la de Sánchez) y lector de la novela en marcha. A este personaje le molesta que la novela enfatice la brutalidad policial, a la que el autor ha dedicado, según los cálculos del personaje, "un 44,7 % de las páginas" (Rosa 2004: 266). Asimismo, el personaje acusa al autor de confundir a los lectores incluyendo en el texto "testimonios […] increíblemente manipuladores" (Rosa 2004: 267). Curiosamente, este personaje es el único que alude explícitamente al carácter ficticio de los testimonios, de los cuales algunos son bastante verosímiles y pueden parecer auténticos. Por ejemplo, el policía menciona

> […] la pretendida confesión de un miembro de la policía armada de aquellos años, […] que no es más que un recurso literario sin apego alguno a la verdad, es decir, una entrevista a todas luces falsa, en la que el confeso no dice más que aquello que usted quiere que diga, como en un ejercicio de ventriloquía […] (Rosa 2004: 267)

De este modo, la novela recuerda al lector, una vez más, el carácter ficticio de la novela, y por extensión, de todas las novelas, en las que los personajes siempre dicen solo aquello que los autores quieren que digan. Aunque otros relatores no denuncian explícitamente el carácter ficticio de los testimonios, se detectan en varios de ellos señales que lo indican. Por ejemplo, en el capítulo dieciocho el autor-narrador interrumpe la voz del relator para señalar, entre paréntesis, que omite una parte del testimonio para evitar la repetición de ciertos tópicos:

> Yo llegué al hogar [del Auxilio social] con apenas tres años (y aquí el lector quizás espera, desde el momento en que se ha mencionado el hogar del Auxilio Social, la habitual narración sobre las condiciones de internamento de los niños, la carestía total, el frío y el hambre, la bestialidad de los curas y demás. Recomendamos, a cambio de omitir ese meandro descriptivo de indudable interés, la lectura de la certera serie Paracuellos, de Carlos Giménez). André llegó al internado pocos meses después que yo […] (Rosa 2004: 97)[16]

Asimismo, otros testimonios contienen comentarios metanarrativos que pueden interrumpir la ilusión de realidad y hacer al lector darse cuenta de que los testimonios son, en realidad, inventados por el autor.[17]

3.3.6 Los personajes históricos

Aunque la mayoría de los personajes de la novela son completamente ficticios, el autor-narrador y algunos narradores secundarios hacen referencia a algunos personajes históricos, sobre todo a víctimas de la dictadura. Se menciona por lo menos a los siguientes: Enrique Ruano (Rosa 2004: 38, 167), José Luis Cancho (Rosa 2004: 38), Ricardo Gualino (Rosa 2004: 39, 267), Julián Grimau (Rosa 2004: 118, 134-136, 269, 290) y Puig Antich (Rosa 2004: 157).[18] No obstante, se nombra también a Melitón Manzanas, un conocido policía torturador asesinado por ETA en 1968, que fue condecorado con la Medalla de Oro al Mérito Civil por el gobierno de Aznar en 2001 (Rosa 2004: 194).[19] Asimismo, como he señalado más arriba, el autor-narrador también alude, aunque a menudo de modo implícito, a numerosos escritores y a algunos cineastas españoles, así como a sus obras.

3.4 La crítica del perspectivismo y otras funciones de la hibridez y los materiales insertados

El vano ayer es una novela que se caracteriza por la hibridez. Aparte de la materia narrativa principal (la historia de Denis y Sánchez), las interrupciones metaliterarias y narrativas del autor-narrador y los testimonios de los relatores, la obra contiene también

[16] En la página 99 hay otra intervención parecida.

[17] Véanse, por ejemplo, las páginas 108, 120, 165, 167-8, 170.

[18] Asimismo, el poeta Ángel González hace en la novela un breve cameo como "el anciano poeta y académico" (Rosa 2004) que da su testimonio sobre Andrés Sánchez. El autor aclara la identidad de este personaje en la adenda bibliográfica: "Ángel Gonzalez aparece como figurante sin ser nombrado, y sin que hayamos solicitado su permiso" (Rosa 2004: 307).

[19] Sobre la trayectoria de Melitón Manzanas, véase por ejemplo Iglesias (28/1/2001).

documentos históricos, tanto auténticos como ficticios, así como numerosos capítulos y pasajes que parodian distintos géneros literarios, estilos y tipos de texto. Por tanto, la novela constituye un gran "*collage* de diferentes materiales" (Macciucci 2010b: 239).

En cuanto a los materiales históricos, *El vano ayer* incluye artículos periodísticos de los años sesenta (varios en español y uno en francés), que se diferencian tipográficamente del resto del texto, y algunos fragmentos que podrían ser editoriales de la prensa franquista. Asimismo, se reproducen en la novela pasajes extraídos de otros libros. En algunos casos, el autor-narrador cita la fuente de los materiales insertados en la obra, pero en otros casos no; de hecho, parece que algunos de los materiales son auténticos, mientras que otros son pura invención del autor. En la adenda bibliográfica, el autor dice que "[l]os diarios ABC, Pueblo e Informaciones han aportado […] párrafos antológicos" (Rosa 2004: 307), lo que da a entender que algunos de los textos periodísticos son efectivamente reproducciones de textos históricos. En cambio, el supuesto artículo periodístico escrito en francés "consta de varios errores lingüísticos que prueban que no ha podido ser publicado en un periódico francés, sino que ha sido […] redactado por un hispanoparlante" (Florenchie 2011b).

La inclusión de los documentos de dudosa autenticidad cumple, en parte, la misma función que los testimonios de los relatores, esto es, parodiar el "afán de realidad" de los novelistas españoles contemporáneos que escriben sobre la guerra y la dictadura. De hecho, en el capítulo diecinueve el autor-narrador "reconoce que no piensa escatimar recursos ajenos a la ficción. Son demasiados meses de documentación y lecturas obligadas como para permitir que ciertos tesoros, de imposible encaje narrativo, sean sustraídos al interés del lector" (Rosa 2004: 102). A continuación, se reproducen en el texto pasajes del libro *Servicio especial. A las órdenes de Carrero Blanco (de Catellana a El Aaiún)* del coronel José Ignacio San Martín, jefe de los Servicios de Información de la Presidencia del Gobierno de Carrero Blanco. En esta ocasión, se menciona la fuente de la extensa cita tanto en el texto como en la adenda bibliográfica, lo que sí refuerza la impresión de que se trata de un texto auténtico, como lo es en efecto.

En el modo reconstructivo, la función principal de los documentos insertados es realzar la historicidad y reforzar la verosimilitud del texto. En *El vano ayer*, en cambio, esta no es su única función, sino que la mezcla de documentos auténticos e inventados también sirve para poner de manifiesto que la sola presencia de documentos no supone una relación particular con la realidad (Carcelén 2001: 54).[20] De hecho, lo que el autor hace es crear un un mosaico en el que confluyen múltiples —y a menudo conflictivos— puntos de vista sobre lo ocurrido (Hafter 2010: 213). De este modo, la novela a la vez

[20] Si bien la crítica del "afán de realidad" afecta sobre todo a las novelas del tipo reconstructivo, *El vano ayer* también critica elementos más propios del modo vivencial de representar el pasado al llamar la atención sobre el "esfuerzo documental que nos permitirá graciosas ambientaciones, detallistas y exactas, ese costumbrismo de época que a fuerza de imitar la realidad acaba por hacerla increíble, pormenorizando descripciones callejeras, vestuario y atrezo, expresiones jergales, hábitos de ocio, ceremonias de cortejo, marcas comerciales, carteleras teatrales, canciones más tatareadas en el *hit parade* ciudadano y etcétera y etcétera; una inmersión agotadora, un viaje en el tiempo que nos devuelve a nuestro presente infectados de nostalgia malsana y de felicidad por el progreso nacional, cualquier tiempo pasado fue mejor y vivimos en el mejor de los mundos, a partes iguales" (Rosa 2004: 214). A continuación del pasaje citado, el narrador explica y da ejemplos de cómo podría crear una narración de estas características por medio del personaje de Julio Denis.

parodia y denuncia el *perspectivismo*, la pretensión de alcanzar la objetividad presentando todas las voces y versiones posibles sin tomar partido por ninguna (Arena 2008: 11). El perspectivismo es un fenómeno que caracteriza el discurso de la reconciliación nacional, aún muy presente en las novelas recientes.[21] Este discurso se basa en la idea de que en la guerra civil todos fueron a la vez culpables y víctimas. Según el autor, esta idea no solo contribuye a la falsificación de la historia, dado que diluye las responsabilidades, sino que también sirve para ocultar la represión unilateral de los vencidos durante el franquismo (Florenchie 2011c: 264; Valle Detry 2012: 22).

En el capítulo diecisiete, el autor-narrador declara con evidente ironía que, para evitar acusaciones de falta de rigor y de parcialidad, "daremos voz a todas las partes. Caminemos juntos, el autor primero, por la senda de ese perspectivismo indulgente del que somos hijos" (Rosa 2004: 81). A continuación, se presentan siete narraciones diferentes sobre la agitación universitaria: un artículo periodístico en castellano; una nota del rectorado de la Universidad de Madrid; un texto que podría ser un editorial de algún periódico franquista; un artículo periodístico en francés; un acta de la asamblea estudiantil de la facultad de letras en la que se da cuenta de las consecuencias de la manifestación (heridos, profesores suspendidos, estudiantes detenidos); y dos experiencias personales, los testimonios de un estudiante reprimido y un policía que participó en la represión. De este modo, el autor-narrador parodia las técnicas polifónicas, pero evita caer en el mismo "perspectivismo indulgente" que critica: en *El vano ayer* la convivencia de las voces de las víctimas y los perpetradores no da lugar a la conciliación, dado que el autor-narrador concede mayor peso a la perspectiva antifranquista recordando así al lector la brutalidad del aparato represivo del franquismo. Además, la yuxtaposición de diferentes versiones acentúa la falsedad del discurso franquista y pone de manifiesto la manipulación de la información por parte de la dictadura.[22]

Aparte de los documentos históricos, *El vano ayer* contiene también una cantidad de materiales de carácter más literario, por ejemplo, pastiches y parodias de diferentes géneros literarios, estilos y tipos de texto. Este tipo de juegos literarios son habituales en las novelas postmodernistas, que a menudo se consideran apolíticas. *En el vano* ayer, la hibridez y los juegos metaliterarios, sin embargo, muestran una clara intencionalidad política, crítica y también didáctica, ya que sirven para concienciar al lector. Por ejemplo, el capítulo treinta y cinco (Rosa 2004: 251-264) de *El vano ayer* parodia el discurso épico narrando la guerra civil y la dictadura franquista a modo de un cantar de gesta. Este capítulo, que imita a varios textos y autores medievales (véase el apartado

[21] El autor-narrador menciona los siguientes: "las dos Españas que hielan el corazón del españolito, el horror fue mutuo, en las guerras siempre hay excesos, grupos de incontrolados, odios ancestrales, cuentas pendientes que se saldan en la confusión, no hubo vencedores, todos perdimos, nunca más, Caín era español" (Rosa 2004: 249).

[22] La novela contiene también muchos otros materiales insertados que tienen una función crítica parecida. Por ejemplo, la reproducción de un supuesto manual de torturadores en el capítulo veintidós (Rosa 2004: 131-133) llama la atención sobre el uso generalizado de esta práctica en el franquismo, y un texto sobre la figura del chivato, escrito a modo de un artículo etológico, recuerda la existencia de extensas redes de delatores (Rosa 2004: 75-80), al igual que el ya mencionado pasaje del libro *Servicio especial* del coronel San Martín.

anterior), relata las hazañas del "General" que, en lugar de contra los moros, lucha contra los "rojos". Por medio de este procedimiento narrativo el autor parodia el discurso de la cruzada sobre la que la dictadura quiso basar su legitimidad y, al mismo tiempo, pone en evidencia la utilización de los héroes de gesta por la propaganda franquista para exaltar la figura del dictador (Macciucci 2010b: 241; Martín Gijón 2012: 162).

El vano ayer también parodia un género popular mucho más reciente, el de las novelas de quiosco, que adquirió gran popularidad en la posguerra, sobre todo entre los años cuarenta y los sesenta. En la novela, el profesor Denis completa su exiguo sueldo de profesor universitario escribiendo novelitas de detectives. *El vano ayer* contiene dos capítulos (el treinta y uno y el treinta y tres) que imitan este género, aunque de forma diferente, y un capítulo (el treinta) que indaga en las razones del éxito y las características del género a través del retrato de Carlos López (también conocido como "don Carlo de Lope"), dueño de la editorial que publica las novelas escritas por Denis.

Don Carlo de Lope empezó su carrera de editor publicando catecismos, pero pasó pronto a las novelas de quiosco, que resultaron mucho más rentables por varias razones. Por un lado, la editorial disponía de cantidades de escritores necesitados dispuestos a entregar una novela "cada semana o cada dos semanas" (Rosa 2004: 207) a cambio de unas retribuciones miserables y, por otro lado, las novelas de quiosco eran un tipo de literatura inofensiva, aceptada por las autoridades, que proporcionaba evasión y entretenimiento a la población empobrecida. Como señala el capítulo treinta, se trata de una literatura esquemática, que obligaba a los escritores a "escribir mal a consciencia, limitar el propio lenguaje, desarrollar personajes planos, diálogos absurdos, situaciones inverosímiles [y] ambientaciones acartonadas" (Rosa 2004: 206). A menudo, las aventuras de los protagonistas, que solían tener nombres extranjeros, ocurrían en sitios exóticos, por ejemplo, en ciudades tropicales "como Chin-Chin o Bora-Bora" (Rosa 2004: 206). "[L]o que el público demanda [son] aventuras, sólo eso, pura evasión. Cuanto más simple, mejor" (Rosa 2004: 203), aconsejaba don Carlo de Lope a sus escritores.

Inmediatamente después de iniciar al lector en las convenciones narrativas del género de quiosco en el capítulo treinta, el autor-narrador inserta en la novela (en cursiva) un supuesto extracto de una de las novelas de Denis, en el que se narra una breve aventura de Guillermo Birón, detective creado por el profesor (Rosa 2004: 209-210). En mi opinión, este pasaje puede considerarse un pastiche, esto es, una imitación respetuosa del género de quiosco, mientras que en el capítulo treinta y tres el autor más bien parodia este género. El capítulo treinta y tres narra un episodio de la vida del propio Denis al estilo de las novelitas de quiosco, pero ironizando sobre las convenciones del género. Por ejemplo, cuando el profesor Denis se emborracha, las calles de Madrid empiezan a confundirse con las calles exóticas de la ciudad de Chin-Chin. Asimismo, la figura de Denis se confunde con la de Guillermo Birón.

Al igual que las novelas de quiosco ofrecían a los españoles de la posguerra una forma de evadirse de las miserias, la parodia del mismo género proporciona a los lectores de *El vano ayer* un respiro al distraerlos momentáneamente de los temas incómodos de la novela (tortura, desapariciones, etc.). El propio autor-narrador se refiere a esto:

> Mucho mejor así, ¿no es cierto? Siempre será más aceptable esta comedia de arrojos seniles, equívocos, torpezas alcoholizadas, novelitas de quiosco, parodias más o menos ingeniosas; podía haber transcurrido toda la novela por este camino, podría continuarlo en adelante, no tendríamos que hacernos otras preguntas […], no sigamos hablando de Andrés Sánchez, siempre será mejor […] dejar su desaparición en un libro mullido, no conocer los detalles de su muerte […]; no saber tampoco qué sucedió con Marta […]; o qué le ocurrió realmente al profesor Julio Denis […] (Rosa 2004: 242-244)

De este modo, el autor-narrador muestra en la práctica que las formas narrativas no son inocentes, sino que afectan a nuestra percepción del mundo.

Aunque la parodia de las novelas de quiosco ofrece al lector de *El vano ayer* un momento de alivio, el narrador retoma en seguida el hilo narrativo principal y relata la muerte de Andrés Sánchez mediante la inclusión de una entrada enciclopédica en el texto. A diferencia de las "torpezas alcoholizadas" del profesor Denis, este pasaje no permite al lector evadirse, sino que lo obliga a enfrentarse a las irreversibles consecuencias que la violencia policial supuso para el protagonista:

> […] tras el último y el fatal golpe —que no es un golpe autosuficiente, sino que aprovecha la previa acumulación de agresiones— se produce la interrupción de todas las funciones fisiológicas y se pone en marcha el más perfecto mecanismo de destrucción, de autodestrucción, el cadáver pierde un grado centígrado de temperatura por hora, las manos y los pies se enfrían con mayor rapidez mientras que el descenso térmico es mucho más lento en las concavidades naturales […], fenómenos químicos extienden la rígidez cadáverica por todos los músculos […] (Rosa 2004: 242-243)

De este modo, *El vano ayer* procura mostrar que, en realidad, la literatura de quiosco no se diferencia mucho del género en boga actual, las novelas sobre la guerra civil y el franquismo, dado que el último género también puede funcionar como literatura de evasión. De hecho, los aspectos narrativos que el autor-narrador critica son muy parecidos en ambos casos: los rígidos esquemas argumentales, la construcción de personajes planos, el costumbrismo y el exotismo, la inverosimilitud y el objetivo principal de entretener al público. En suma, lo que critica es tanto la falta de ambición literaria como la ausencia de un análisis político o social relevante.

El vano ayer también incorpora otros materiales cuya función es, por un lado, recordar al lector que las técnicas narrativas no son neutrales y, por otro lado, incitarlo a reflexionar sobre las políticas de la representación junto con el autor-narrador. Hay una cuestión importante que el autor-narrador plantea varias veces en el curso de la novela: cómo narrar la tortura. Como señala Raquel Macciucci (2010b: 240), ante la dicotomía de representar la violencia mediante formas alegóricas o elípticas u optar por una retórica realista y explícita, el autor no descarta ninguna opción, sino que prueba ambas. En los capítulos veinte y veintiuno, el autor-narrador ensaya la forma elíptica, tal como explica posteriormente:

> Podemos [referirnos a la tortura] —así lo hemos hecho páginas atrás— desde la indefinición, la suposición, abandonando al protagonista en el momento en que es tumbado sobre una mesa, desnudado, amordazado; y a acontinuación incluir un tragicómico manual de torturas para que sea el lector

> el que complete el círculo, el que relacione, el que, en definitiva, torture al protagonista, imagine sus músculos tensados, su piel probando coloraciones ajenas. (Rosa 2004: 155)

No obstante, como señala el autor-narrador, esta forma de narrar la tortura permite al lector escabullirse, ya que este puede "en función de su disposición […] limitarse a escuchar los gritos desde una habitación contigua, o contemplar fotografías forenses, o asistir a la tortura aunque tapándose los ojos" (Rosa 2004: 155).

En el capítulo veinticinco, el autor-narrador prueba una segunda estrategia indirecta al narrar en un "lenguaje cómico-festivo" (Labrador Méndez 2011: 122) la detención y la interrogación del personaje de Marta:

> […] así llegaron a la Dirección General de Seguridad, el viejo edificio de Sol que era una auténtica casa de la risa, la algaraza de los detenidos salía de los sótanos y se contagiaba a las calles, los tranquilos ciudadanos evitaban la acera del caserón porque temían escuchar un carcajeo que ya nunca se olvida, los efectos de las cosquillas aplicadas sobre los interrogados, que se partían de risa, se descoyuntaban de la risa, reventaban de risa, se morían de risa incluso, y poco después de llegar Marta tenía ya los ojos hinchados de apretarlos en risotada, los labios ensangrentados de mordérselos para contener el estallido festivo […] ella se resistió a contar algunas picardías y entonces hicieron el simulacro circense de la bofetada […] después la llevaron a un calabozo donde triunfaban las bromas más marranas […] (Rosa 2004: 151-152)

En este capítulo, la irónica metáfora de la risa atenúa el relato y la fractura entre el tono y el contenido permite al lector distanciarse de los acontecimientos y del sufrimiento del personaje (Macciucci 2010b: 241; Labrador Méndez 2011: 122). Por consiguiente, este pasaje, al igual que el anterior, deja a la voluntad del lector el grado de implicación en lo narrado.

En cambio, en el capítulo veintiséis el autor-narrador decide abandonar los "relatos horadados" que requieren la complicidad del lector para que "los complemente con su inteligencia, con su imaginación, con sus propios miedos y deseos" (Rosa 2004: 155), y otorga la voz a un testigo que relata, en primera persona y sin ambigüedades, su experiencia de la tortura. En principio, el autor-narrador considera superior esta forma explícita de narrar la tortura:

> […] cuando hablamos de torturas, si realmente queremos informar al lector, si queremos estar seguros de que no quede indemne a nuestras intenciones, es necesario detallar, exoplicitar, encender potentes focos y no dejar más escapatoria que la no lectura […] Porque hablar de torturas con generalidad es como no decir nada; cuando se dice que en el franquismo se torturaba hay que describir cómo se torturaba, formas, métodos, intensidad; porque lo contrario es desatender el sufrimiento real […] (Rosa 2004: 156)

Sin embargo, también la modalidad realista y explícita tiene sus problemas. Por un lado, la crudeza de las escenas de tortura pueden hacer que el lector decida abandonar la lectura, como el autor-narrador indica en la cita anterior. Por otro lado, la voz narrativa también llama la atención sobre la insuficiencia del lenguaje a la hora de representar el sufrimiento ajeno: "no sirve de nada que intente transmitir el dolor que sentía, porque

eso sólo puede conocerse al experimentarlo, no existe vocabulario que lo describa, es mentira que se pueda informar del dolor al lector" (Rosa 2004: 165). Más adelante, vuelve a insistir en lo mismo: "es inútil […] que el autor intente en su relato elegir palabras para mi sufrimiento […] aunque el autor forzara mi léxico, me hará buscar comparaciones imposibles, […] mera palabrería, inútiles diccionarios del dolor" (Rosa 2004: 167-168).[23]

Por tanto, al final no se revalida ni una forma ni la otra (Macciucci 2010b: 240). En lugar de presentar una determinada forma narrativa como ética o políticamente superior a las demás, el objetivo del autor-narrador es más bien desnudar diferentes mecanismos narrativos con el objetivo de desautomatizar el consumo de las representaciones del pasado y educar a los lectores para que sean más críticos y conscientes (Kienberger 2010: 295, 296). En una entrevista, Isaac Rosa explica que El vano ayer es, ante todo, "una novela que tiene que ver con la forma en que leemos […] con lo facilones que somos los lectores muchas veces" (Valle Detry 2010). En la novela, aclara el autor,

> […] [s]e está jugando con el lector […] se le están poniendo trampas para que se lo piense, para que esté consciente de sus propias flaquezas como lector. El mensaje de alerta que [se] le está dando es el de: 'Ten cuidado, ten cuidado porque yo te estoy haciendo esto y te lo hace cualquier otro autor. Ten cuidado cuando tú lees una novela, no es un gesto inocente, hay un autor con confusiones, hay un autor con su propia forma de ver el mundo y que te va a llevar por allí (Valle Detry 2010).

3.5 Memoria del pasado en función del presente

Isaac Rosa, nacido en 1975, forma parte de una generación que no tiene memoria propia del franquismo, de una generación cuya percepción de la dictadura está basada en relatos ajenos y memorias "de segunda mano" (Echevarría 18/7/2004). Según el autor, *El vano ayer* nació de su descontento con estas memorias prestadas, una sensación que Rosa considera característica de su generación:[24]

> Cuando un menor de 30 años intenta escribir acerca del franquismo, asume que lo hará utilizando una memoria de segunda mano, una memoria social, política, literaria, cinematográfica, etc. Lo asume sin mucho escrúpulo, intentando interiorizarla hasta que las lecturas parezcan experiencias propias […] Hasta tal punto hace propia la memoria prestada, que cuando empieza a escribir nota que utiliza la que parece la única forma posible y, como aquéllos de quienes ha tomado prestada la memoria, reproduce los mismos esquemas interpretativos, los mismos lugares comunes, y también los mismos vacíos […]

[23] Este capítulo también critica la construcción de personajes idealizados "que resistan heroicamente a las torturas" (Rosa 2004: 170), un mito creado, según el narrador-testigo, por "esos intelectuales que rara vez sufrían torturas" (Rosa 2004: 170), por aquellos "que se estaban construyendo su pedigrí democrático con un par de meses de cárcel, o con un breve destierro en un destino no demasiado incómodo, para luego, ya en la democracia, poder decir bien alto que ellos eran la verdadera oposición a Franco, que ellos trajeron la democracia, que ellos sufrieron la represión" (Rosa 2004: 171). Con el objetivo de desmentir ese mito, los personajes de *El vano ayer* ponen de manifiesto la dificultad —o la imposibilidad— de aguantar interrogaciones y tortura. Véanse, por ejemplo, las páginas 108, 119-130 y 165-169.

[24] En una entrevista, Rosa dice al respecto: "Entre quienes no hemos vivido el franquismo hay una insatisfacción —que tal vez no sea mayoritaria pero está muy extendida— sobre cómo nos han contado el pasado, qué discurso del franquismo, qué memoria de aquel tiempo nos han contado" (Hoz 7/2005).

> Entonces a la carencia de recuerdos se une la insatisfacción acerca de la oferta de recuerdos disponibles. Es necesario entonces recordar preguntándome por qué recuerdo así, por qué me hacen recordar así. (Echevarría 18/7/2004)

En su novela, el autor "lucha en dos frentes". Por un lado, Rosa se opone a la memoria nostálgica y complaciente del (tardo)franquismo retratándolo como un periodo brutal y, por otro lado, pone de manifiesto la pobreza literaria de muchas novelas actuales sobre el pasado reciente mediante el análisis y la parodia de las convenciones del género guerracivilesco. En una entrevista, Isaac Rosa llama la atención sobre la discrepancia entre el discurso ficticio (sobre todo, novelas, cine, televisión) y el discurso científico, basado en la investigación histórica, sobre el pasado reciente. En su opinión, la ficción "no […] ha facilitado la comprensión del Franquismo, pero a cambio tiene mucho más peso en la construcción del imaginario colectivo del pasado reciente" (Corominas 11/01/2007). Es precisamente en esta idea de la mayor permeabilidad social de la ficción en la que el autor basa su exigencia de responsabilidad, que abarca tanto a los lectores (véase en apartado anterior) como a los creadores:

> […] para la mayoría de los lectores la novela es un género historiográfico, ya que reciben sus conocimientos y forman sus opiniones del pasado y del presente a través de la ficción literaria y, sobre todo, audiovisual. Quiera o no quiera, el novelista tiene una labor ideologizante que puede asumir y ejercer con responsabilidad, o descuidar y que sea ocupada por la ideología dominante. (Rendueles 2004)[25]

A pesar de analizar el pasado en sus novelas, Rosa enfatiza que escribe siempre en función del presente, porque cree que "para comprender el tiempo que vivo es fundamental conocer el tiempo del que ha surgido, donde están las raíces de nuestro presente" (Hoz 7/2005). De hecho, *El vano ayer* no se estanca en el pasado dictatorial, sino que se preocupa por conectar, de modo explícito, el pasado con el presente señalando continuidades y huellas del franquismo que perviven en la actualidad. En el capítulo veintinueve, aparece "un grupo de radicalizados lectores" (Rosa 2004: 189) que exige al autor que introduzca en el relato

> un personaje que tense la intención de esta novela desde el referido ayer hasta el mañana engendrado, es decir, hoy presente; un personaje que, según estos impertinentes lectores, amplíe la idea central de que el vano ayer ha engendrado un mañana vacío, mediante un trastoque de términos: el brutal ayer, dicen, ha engendrado un mañana (por hoy) brutal (Rosa 2004: 189).

Mientras que estos personajes insisten en que en España sigue habiendo demasiados casos de violencia policial, el autor-narrador niega irónicamente sus acusaciones:

> […] todo el mundo sabe que en este país no se produjo ninguna continuidad (Transición mediante) entre el anterior régimen y el actual. Nadie duda de que la totalidad de los agentes policiales que durante la dictadura aplicaron con rigor la ley supieron reciclarse sin demora al comportamiento

[25] De echo, el autor-narrador expone la misma idea en la novela, aunque sin elaborarla, al referirse a "esa forma de historiografía que podría ser cierta novela sobre el franquismo (al menos así la perciben muchos lectores)" (Rosa 2004: 58).

> democrático, desecharon sin nostalgia sus métodos, inercias, órdenes habituales, y se comprometieron con los nuevos tiempos. Todo el mundo sabe que en 1975 (o en 1977, o en 1978, o en 1982, hay discusión en las fechas) se puso fin a todos los excesos y desde entonces las fuerzas de antidisturbios se emplean con suavidad y educación […] (Rosa 2004: 192)

Aparte de describir lesiones sufridas por algunos detenidos, el mismo capítulo contiene referencias a las "anuales reprimendas de organizaciones internacionales [que] son valientemente desmentidas o desoídas por nuestros gobernantes" (Rosa 2004: 193), así como a la condecoración otorgada al conocido torturador franquista Melitón Manzanas por el gobierno de Aznar en 2001 (Rosa 2004: 193-194). Asimismo, el autor-narrador también hace referencia a las "fosas que permanecen hoy sin desenterrar" (Rosa 2004: 249), a los archivos que permanecen inaccesibles (Rosa 2004: 79), a las calles y a los monumentos dedicados a "los asesinos en serie" (Rosa 2004: 250), y al hecho de que el resarcimiento moral y económico de muchos represaliados sigue pendiente (Rosa 2004: 58). Señalando las continuidades del franquismo en la actualidad, el autor procura evitar que el lector experimente, al terminar la novela, una sensación de alivio por dejar atrás el pasado brutal; en cambio, la novela insiste en la idea de que el pasado dictatorial no ha sido procesado de modo satisfactorio, por lo que sigue afectando a la sociedad y las instituciones actuales.[26]

En cuanto a la representación del pasado, *El vano ayer* "dinamita […] la confianza epistemológica de alcanzar una visión definitiva y unánime del pasado" (Macciucci 2010b: 238). Al contrario de lo que ocurre en las novelas reconstructivas, en *El vano ayer* el relato resiste clausura, ya que las incógnitas argumentales no se resuelven y el lector no llega a saber con certeza cómo y dónde murió Andrés o qué le ocurrió a Julio Denis después de su llegada a París. En lugar de procurar aclarar "lo que realmente ocurrió", el autor-narrador ofrece al lector varias versiones de los acontecimientos. Sin embargo, la novela rechaza el relativismo y pone de manifiesto que todas las interpretaciones no son igualmente válidas. El autor condena explícitamente los discursos conciliadores y disculpatorios del franquismo, e insiste en aspectos incómodos como la tortura y las desapariciones que seguían produciéndose en el tardofranquismo.[27] Al contrario de lo que ocurre en muchas novelas recientes, el objetivo del autor no es homenajear a los republicanos o a los antifranquistas, sino lo que procura hacer es crear "un retrato de la dictadura franquista […] útil tanto para quienes la conocieron (y

[26] "No es ya al franquismo a quien ahora pedimos cuentas" (Rosa 18/4/2010), escribe el autor en una entrada de blog, "sino a esta democracia que ha aceptado asumir esas cuentas en vez de liquidarlas, y por eso ahora le toca pagar las deudas".

[27] En una entrevista, el autor explica que últimamente se escribe mucho sobre la posguerra, pero el periodo que le interesa a él es el tardofranquismo, mucho menos frecuentado en la ficción. En su opinión, "escribir hoy sobre los años '30, por mucha controversia que haya, no le molesta a nadie, no se hace ningún daño" (Arjona 18/9/2008). En cambio, los años sesenta y setenta son "años muy molestos para ciertas ideas que tenemos sobre nuestra democracia. […] [E]scribir sobre los años '60 y '70, escribir sobre el comportamiento de ciertas personas, de ciertas empresas, de las complicidades que había en ciertas esferas, es mucho más complicado" (Arjona 18/9/2008). El autor recomienda la novela *La fea burguesía* de Miguel Espinosa "porque nos expone muy bien cómo se generan esas clases gozantes que sostienen al último franquismo, la llamada clase media. Eso que va más allá del Franquismo sociológico y que es lo que seguimos teniendo hoy como tejido social acrítico" (Arjona 18/9/2008).

olvidan) como para quienes no la conocieron (e ignoran) […] un análisis del periodo y sus consecuencias más allá del pintoresquismo habitual" (Rosa 2004: 17).[28]

Al diferencia de la mayoría de las novelas analizadas en este trabajo, *El vano ayer* se centra en la memoria pública en lugar de en la memoria privada, personal o familiar. En el curso de la novela, el autor emplea numerosos mecanismos de extrañamiento que dificultan la identificación del lector con los personajes e interrumpen su inmersión en el mundo narrado. Asimismo, la ausencia de testimonios de los familiares y los seres queridos de los protagonistas —todos ellos muertos o desaparecidos— contribuye a que el autor consiga sortear "los escollos del sentimentalismo" (Macciucci 2010b: 257). En lugar de profundizar en la memoria privada, familiar o sentimental, *El vano ayer* indaga en la construcción de diferentes relatos y discursos sobre el pasado. Por medio del análisis de las formas narrativas y las funciones de la literatura (y de otros productos culturales para demostrar) Isaac Rosa procura demostrar al lector que, "cuando un autor elige una versión o una posibilidad narrativa entre muchas, no lo hace de forma inocente, sino con una intención que generalmente no transparenta al lector" (Rendueles 2004). Por consiguiente, en *El vano ayer* el pasado no se irgue como un mito incuestionable, sino como un relato o un discurso que puede y debe ser analizado, criticado y debatido públicamente.[29]

[28] El objetivo de la novela está en línea con los objetivos del llamado movimiento de recuperación de la memoria histórica que el autor describe en un artículo de prensa: "Además de homenajes, este movimiento pide rehabilitación, indemnizaciones, anulación de juicios. Además de poner nombre a las víctimas, señala a los verdugos. Además de exigir memoria, demanda justicia. Y se niega a dar por cerrado el pasado reciente, a considerarlo histórico e irrecuperable, impugnando el discurso construido en torno al mismo, optando por reivindicar la experiencia republicana y cuestionar la hasta ahora sacralizada transición española" (Rosa 6/7/2006).

[29] Rosa (24/4/2010) expone esta idea muy claramente también en una entrada de blog titulado "La sábana santa de la Transición" en la que describe el relato "oficial" sobre la Transición que durante años tuvo "millones de fieles que lo admitían como algo sagrado", pero que últimamente ha sido cuestionado por muchos.

4 *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* de Isaac Rosa

4.1 Una relectura crítica

¡Otra maldita novela sobre la guerra civil! (2007) de Isaac Rosa es, en realidad, la reedición de su primera novela *La malamemoria*, publicada en 1999 por la editorial Los libros del oeste. *La malamemoria* es un relato del tipo reconstructivo: narra las historias entrecruzadas de Julián Santos, hijo de un maquis fusilado y escritor fantasma profesional, y Gonzalo Mariñas, un cacique franquista devenido en político reformista en los primeros años de la Transición. Al investigar la vida de Mariñas para escribir sus supuestas memorias, Santos descubre el misterio de un pueblo desaparecido y olvidado. La búsqueda de ese pueblo lleva a Santos indagar también en su propio pasado y a replanterse su modo de vivir.

¡Otra maldita novela sobre la guerra civil! reproduce la primera novela de Isaac Rosa íntegra, pero con ciertas adiciones. En primer lugar, se ha añadido en el texto una advertencia inicial, en la que el autor avisa al lector del cambio principal en el texto, que es la inclusión de una nueva voz narradora. Esta voz pertenece a un lector "impertinente" (Rosa 2007: 10) que realiza una severa relectura de la novela original. De ahí el súbtitulo de la obra, *Lectura crítica de La malamemoria*, que no aparece en la cubierta, sino solo en la portada del libro. En principio, el nuevo narrador, que se ha "infiltrado" en el texto, se ocupa de señalar todas las debilidades de *La malamemoria*. La mayoría de ellas son propias de un escritor primerizo. Sin embargo, en muchos casos los defectos señalados no son exclusivos de la novela de Rosa, sino que pueden detectarse también en numerosas otras novelas actuales sobre el pasado reciente de España. Por consiguiente, *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* se convierte en realidad en un análisis crítico de las convenciones y los tópicos de las novelas de la memoria actuales.

¡Otra maldita novela sobre la guerra civil! fue publicada por la editorial Seix Barral ocho años después de la publicación de *La malamemoria*. Respaldada por el éxito de *El vano ayer*, la novela ha recibido una buena acogida por parte de los lectores y los críticos. Entre los últimos, se halla por ejemplo Juan Goytisolo (17/3/2007), que calificó la obra de "brillante ejercicio de crítica y autocrítica" en su reseña publicada en *El País*.

En *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, Isaac Rosa discute en parte las mismas cuestiones que en *El vano ayer* (por ejemplo, el perspectivismo, la equiparación de los dos bandos de la guerra, el sentimentalismo, el maniqueísmo, los esquemas narrativos y los estereotipos). Asimismo, el autor reivindica la responsabilidad de los autores y los lectores de las novelas sobre el pasado reciente al igual que en su novela anterior. Sin embargo, Rosa emplea en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* un procedimiento narrativo diferente que en *El vano ayer*. En este capítulo, examinaré tanto las coincidencias como las diferencias entre las dos novelas.

4.2 Los narradores y los personajes

¡Otra maldita novela sobre la guerra civil! tiene varios narradores. En primer lugar, *La malamemoria* (la novela original) cuenta con un narrador externo que emplea varios modos enunciativos: en algunos capítulos, utiliza la segunda persona del singular ("tú")

para referirse a Santos, y en otros, la más habitual tercera persona.[1] En ocasiones, también usa el plural de primera persona ("nosotros"), que puede combinarse tanto con la narración en segunda persona como en tercera persona. El narrador emplea el plural de la primera persona, siempre en el sentido inclusivo, sobre todo al referirse a la desmemoria de los españoles con el objetivo de interpelar al lector. La segunda persona del singular tiene una función parecida, dado que su objetivo es implicar al lector en lo narrado, pero situándolo en la piel del protagonista.[2]

La malamemoria tiene también un narrador-protagonista, Julián Santos, que narra en primera persona los capítulos y pasajes que se centran en su proceso de investigación en Madrid y los capítulos en los que entrevista a testigos. Además, la novela contiene también algunos pasajes de las memorias falsificadas de Gonzalo Mariñas, en realidad escritas por Santos, en las que la voz narrativa en primera persona pertenece supuestamente a Mariñas.[3] En la novela, se oye también la voz de muchos otros personajes en los diálogos.[4] El personaje de Amparo constituye un caso especial. Amparo es el personaje que le cuenta a Santos la historia del pueblo desaparecido de Alcahaz en los capítulos II y III de la tercera parte de la novela. El narrador externo aclara sin embargo que la voz que narra la historia, insertada en el relato principal entre comillas, no pertenece únicamente a Amparo, sino que es completada y estilizada por Santos: "La mujer hablaba de forma sucinta, parca en detalles, y era Santos que, en su imaginación, añadía al relato los adjetivos, las palabras adecuadas, las casas, la sierra como decorado de fondo, la campana de la iglesia sonando a ratos" (Rosa 2007: 285).[5]

La segunda voz narrativa externa, perteneciente al "lector impertinente" (Rosa 2007: 10) infiltrado en la novela original, es la que distingue *¡Otra maldita novela sobre*

[1] Un ejemplo del uso de la seguda persona: "La historia, como prefieres llamar a tu búsqueda actual […] comenzó meses atrás, en Madrid, aunque eso no hace falta que se lo cuentes al niño que a tu lado mira el paisaje, con él bastan palabras sencillas, hablar de coches y motores […]. Pero la historia no, en modo alguno le interesaría saber cómo se inició la búsqueda […] Ahora, desde el cansancio, lo recuerdas todo […]" (Rosa 2007: 32). Un poco más adelante, el narrador pide que el personaje cuente el inicio de la historia por sí mismo. Éste toma la palabra y relata lo que ocurrió en primera persona. El discurso del personaje está marcado por el uso de comillas.

[2] En el último capítulo de la novela, el narrador externo se identifica en una ocasión como Gonzalo Mariñas, pero se trata probablemente de un descuido del autor, como señala la voz del lector infiltrado (Rosa 2007: 439).

[3] El narrador-protagonista explica en el capítulo II de la segunda parte que escribir las memorias de otra persona en primera persona "te obliga a asumir como propios unos recuerdos ajenos, unas vivencias, una historia sentimental e intelectual, una oscuridad de ciertos años que yo comparto de alguna forma. Existía el peligro de que, en lugar de suponer y asumir los recuerdos, las vivencias y el bagaje personal de Mariñas, acabase creando un extraño cuerpo híbrido en el que se mezclaran sin límites Mariñas y Santos, mis recuerdos con los suyos, mi vida con la de él, mis miedos con los que él tuvo, la oscuridad de algunos de mis años con la tiniebla personal de Mariñas. El riesgo se confirmó cuando completé las primeras páginas" (Rosa 2007: 181).

[4] El lector infiltrado critica a menudo la caracterización del habla de los personajes, especialmente la de los personajes populares. A menudo, el autor busca un tono coloquial (sin conseguirlo demasiado bien), pero los personajes suelen, sin embargo, adoptar de repente el tono y el léxico propios de la voz del narrador.

[5] Más adelante, el narrador vuelve a avisar al lector de la fusión de las voces: "[…] de nuevo, la narración era tamizada al gusto de Santos, que la recordaría tiempo después no con las palabras exactas de la anciana, sino con un discurso más complejo, la memoria no precisa de exactitudes […]" (Rosa 2007: 306).

la guerra civil! de *La malamemoria*. Se trata de una voz anónima que critica diferentes aspectos de la primera obra de Isaac Rosa, tanto cuestiones formales como asuntos históricos y políticos. Asimismo, esta voz se dirige (indirectamente) a los lectores empíricos de la novela con el objetivo de promover hábitos de lectura más críticos. Como señala Evelyn Hafter (2010: 220), este narrador extradiegético utiliza una terminología específica y posee claramente un saber académico, "un bagaje teórico en constante exposición". El tono de este narrador es por lo general irónico o incluso sarcástico.

Aunque la decisión de incluir en la novela una voz narrativa que la sabotea sea "insólita", como afirma Santiago Belausteguogoitia (2/3/2007), y las críticas que aquella emita sean en su mayoría acertadas, la voz del lector infiltrado puede sin embargo resultar cansada por su repetitividad. Los problemas que el lector infiltrado detecta en el texto se repiten constantemente —por ejemplo, las expresiones cursis y los personajes estereotipados—, por lo que se ve obligado a mencionarlos una y otra vez. En *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* no se produce nunca un diálogo entre el autor y el lector infiltrado, dado que las críticas del lector extradiegético son posteriores a la publicación de *La malamemoria*. Por consiguiente, el autor no puede defenderse ni corregir el texto tomando en cuenta las críticas (Valle Detry 2012: 27).

El narrador-protagonista Julián Santos es profesor de literatura en el bachillerato y escritor fantasma. A pesar de profesar vagas ideas izquierdistas y admirar a los libertarios (Rosa 2007: 60), Santos se dedica a escribir discursos, artículos y biografías para personajes del régimen franquista. En *La malamemoria*, la viuda de Gonzalo Mariñas contrata a Santos para escribir las memorias de su marido fallecido. El objetivo de las memorias es blanquear el pasado de Mariñas, un político destacado que evolucionó desde el franquismo hacia posturas reformistas, pero que se suicidó en 1976 a causa de una campaña de denigración (se le acusó de varios crímenes cometidos en la posguerra, por ejemplo, del expolio de republicanos). Al investigar la biografía de Mariñas, especialmente los años treinta y cuarenta, Santos empieza a recordar pasajes de su propia infancia, que ha intentado olvidar. Poco a poco, se revela que Santos es hijo de un sindicalista que se hizo maquis durante la guerra civil. Asimismo, el lector descubre que en su infancia Santos hizo de enlace entre los maquis y la gente del pueblo y causó (sin quererlo) la muerte de su padre y de otros guerrilleros. Por consiguiente, la investigación de Santos en torno a la figura de Mariñas se combina con una indagación en su propio pasado. En el curso de la novela, el personaje evoluciona política y moralmente —al final, se niega a escribir las memorias exculpatorias de Mariñas— y va tomando consciencia de la necesidad de enfrentarse al pasado tanto en el nivel individual como colectivo. Además, como es habitual en las novelas reconstructivas, Santos también encuentra un nuevo amor que le ayuda a llenar su vacío existencial anterior.

Gonzalo Mariñas es un personaje estereotipado que representa a todos aquellos que apoyaron el golpe de Estado de 1936 y participaron en la represión posterior, pero supieron evolucionar a tiempo para sumarse a la reforma democrática.[6] Procedente de

[6] Mariñas es un personaje estereotipado, pero como dice Cifre Wibrow (2012a: 175), aquello "no le resta verosimilitud, sino que […], al contrario, refuerza su vinculación con un imaginario construido a partir de imágenes prefabricadas, de tópicos y mitos".

una familia humilde, Mariñas heredó en los años treinta una pequeña fortuna de su padre (que se había enriquecido repentinamente) y, convertido en un cacique de peor calado, multiplicó sus propiedades en poco tiempo. En los años treinta, financió a los golpistas, por lo que recibió más adelante muchos favores de las nuevas autoridades. Desde finales de los años cincuenta evolucionó hacia posturas reformistas pero sin perder sus contactos dentro del régimen. Convertido en un hábil político "capaz de quedar bien con todos" (Rosa 2007: 62), Mariñas estaba a punto de ser nombrado ministro del gobierno de transición democrática cuando una fuerte campaña de desprestigio destruyó su carrera política e hizo que el personaje se suicidara (aunque Santos descubre luego que el suicidio fue fingido y que en realidad Mariñas sigue vivo). Al indagar en la trayectoria de Mariñas, Santos se da cuenta de que en su biografía hay una laguna de más de quince años entre 1936 y mediados de los cincuenta. Sus investigaciones revelan que durante esos años Mariñas cometió múltiples atrocidades, por ejemplo, hizo fusilar a todos los hombres del pueblo de Alcahaz por razones personales. Como señala el lector infiltrado, Mariñas es un personaje deshumanizado, estereotipado y maniqueo, un prototipo de cacique y un "malo malísimo" (Rosa 2007: 133), carente por completo de cualidades positivas.

El lector infiltrado se queja en numerosas ocasiones de que la mayoría de los personajes de la novela, en especial los femeninos, son planos y estereotipados, meros tipos funcionales sin profundidad psicológica.[7] La viuda de Mariñas, por ejemplo, corresponde al tipo de viuda rica y soberbia y su función principal en la novela es proporcionar a Santos información sobre Mariñas. En cambio, Laura, la novia ocasional de Santos, es una joven políticamente activa pero algo ingenua, a la que Santos "trata con paternalismo, superioridad y condescendencia" (Rosa 2007: 102). Al igual que el personaje de Conchi en *Soldados de Salamina*, este personaje femenino menor solo sirve de contrapunto al personaje masculino principal para que este gane altura (Rosa 2007: 102). De hecho, Laura solo aparece en la novela en dos ocasiones: en la primera, discute con Santos acerca del trabajo de este, que ella considera moralmente reprobable y, en la segunda ocasión, solo aparece para que Santos la abandone por otra mujer. El personaje de Ana, el nuevo amor de Santos, es una mujer atractiva e independiente que tiene un "toque canalla" (Rosa 2007: 278) al igual que el propio Santos. Sin embargo, su papel en la obra es convencional, ya que ejerce de "ángel redentor" para Santos ofreciéndole la posibilidad de un nuevo comienzo una vez que el protagonista ha asumido y superado su pasado. Amparo, la madre de Ana, que ejerce el papel de testigo en la novela, es en cambio un personaje "vodevilesco" (Rosa 2007: 302): se le describe como una persona mayor ya casi senil, pero sin embargo ella es capaz de recordar y narrar en detalle (con la ayuda de Santos) las tragedias que ocurrieron en Alcahaz antes, durante e inmediatamente después de la guerra civil.

[7] En la novela hay también numerosos personajes masculinos secundarios cuya construcción el lector infiltrado critica a menudo. Entre ellos se encuentran, por ejemplo, funcionarios que dormitan más que trabajan, varios campesinos del sur estereotipados y animalizados, y un obrero idealizado (negativamente). De hecho, uno de los objetos de crítica más habituales del lector infiltrado es la caracterización "zoológica" de los personajes de baja extracción social. Asimismo, critica a menudo la caracterización del habla de los personajes populares (o su ausencia), como se señala en la nota número 4.

Aparte de Amparo, en la novela hay también otros testigos que aportan a Santos datos importantes sobre el pasado de Mariñas: Valentín Luque, un "viejo señorito amanerado" (Rosa 2007: 141) que intenta defender a su amigo Mariñas; una monja que revela a Santos la historia de la hermana de Mariñas; y el sobrino de Mariñas, hijo del hermano "rojo" de este que fue fusilado durante la guerra civil sin que Mariñas interviniese. Asimismo, la novela cuenta con dos personajes que narran su experiencia de "topos" durante la dictadura. Sin embargo, la información que dan los topos no tiene relevancia en cuanto a la investigación de Santos, sino que está claramente dirigida al lector. Al igual que los personajes femeninos descritos más arriba, también estos personajes-testigo resultan bastante esquemáticos y estereotipados.

4.3 Características del relato

4.3.1 La organización y la temporalidad del relato

¡Otra maldita novela sobre la guerra civil! se compone de una advertencia inicial firmada por el autor, un prólogo, cinco partes —dos de las cuales tienen apéndices— y un epílogo. El prólogo, la segunda y la tercera parte son precedidas por una o varias citas de diferentes autores.

En la "Advertencia", el autor relata su intención de volver a publicar su primera novela, *La malamemoria*, y advierte que en el texto original se ha infiltrado un lector que sabotea la obra. Asimismo, el autor ruega que los lectores no hagan caso "a ese impertinente lector" (Rosa 2007: 10) porque aquello podría crear "un peligroso precedente"(Rosa 2007: 10) que incitaría a los lectores a adoptar una actitud más crítica hacia los autores y los textos que leen. De este modo, el autor revela por medio de la ironía uno de los objetivos centrales de la novela ya al principio de la misma.

En el prólogo (titulado "A modo de prólogo") de *La malamemoria*, el narrador externo plantea uno de los temas centrales de la novela, el olvido del pasado y sus consecuencias, que son, por un lado, el desconocimiento de nuestras raíces y de las personas incluso más cercanas a nosotros y, por otro lado, la impunidad de los criminales y la invisibilidad de las víctimas. Con el objetivo de implicar e interpelar al lector, el narrador emplea tanto el plural de la primera persona como la segunda persona del singular.[8]

La primera parte, titulada "La busca", consiste en diez capítulos, de los cuales la mayoría se centra en la búsqueda del misterioso pueblo andaluz de Alcahaz por parte de Julián Santos en abril de 1977, mientras que otros capítulos narran el comienzo de la investigación unos meses antes en Madrid. Asimismo, esta parte contiene referencias a la infancia del narrador-protagonista Santos y presenta al lector su situación personal y profesional actual. En los capítulos I, II, III, V, VII y X, que se centran en la búsqueda de Alcahaz, la voz narrativa —en segunda persona del singular— pertenece al narrador

[8] Por ejemplo, "[…] de que sirve tanto conocimiento externo y tanta memoria esforzada si *desconocemos* u *olvidamos* lo importante, lo que atañe a quienes nos rodean y a *nosotros* mismos" (Rosa 2007: 15, la cursiva es mía). Más adelante, el narrador pasa a utilizar la segunda persona del singular: "[…] ¿qué ocurrió realmente en *tu* vida ya olvidada, en *tu* pasado más vergonzoso, en *tu* infancia […] ¿quienés son en verdad esas personas que *tienes* más cerca […]?" (Rosa 2007: 16, la cursiva es mía).

externo, mientras que los capítulos VI, VIII, IX, que se ambientan en Madrid son narrados por Santos. El capítulo IV combina ambas voces narrativas.[9]

El apéndice a la primera parte contiene, de acuerdo con su título, "Algunas consideraciones sobre Gonzalo Mariñas". En los cuatro capítulos del apéndice, Santos entrevista a tres personas que le revelan datos novedosos sobre el oscuro pasado de Gonzalo Mariñas. Los cuatro capítulos son narrados por Santos.

La segunda parte de la novela, titulada "Alcahaz", se compone de cinco capítulos. En los capítulos I, III y V, el narrador externo relata las experiencias de Santos en Alcahaz, pueblo habitado por unas ancianas enloquecidas, mientras que en los capítulos II y IV el propio Santos narra el anterior proceso de investigación y de escritura de las memorias, que tuvo lugar en Madrid. El capítulo I contiene también un recuerdo de infancia de Santos y, en los capítulos II y IV, se reproducen pasajes (rechazados) de las memorias de Mariñas escritas por Santos.

La tercera parte, titulada "La malamemoria", contiene cinco capítulos en los que domina la voz del narrador externo. En los capítulos II y III, el narrador externo otorga la voz momentáneamente a Amparo, antigua vecina de Alcahaz, cuya voz, sin embargo, se mezcla con la de Santos. Esta parte de la novela narra la toma de consciencia de Santos, que decide hacer saber y recordar a los habitantes de la comarca lo que ocurrió en el pueblo de Alcahaz durante la guerra civil y después. Asimismo, esta parte contiene una subtrama amorosa entre Santos y el personaje de Ana. Por último, el capítulo V de esta parte se centra en el tema de los topos: aparte de una introducción histórica, el capítulo contiene la reproducción de una entrevista que Santos hizo a un topo de su pueblo de infancia y la historia de un topo que ha estado escondido en el pueblo de Alcahaz durante cuarenta años.

El "Breve apéndice a la tercera parte", titulada "La malamemoria de Santos", consiste en un solo capítulo ambientado en la infancia de Santos y narrado por el narrador externo. Este capítulo revela cómo Santos causó, sin pretenderlo, la muerte de su padre y otros maquis, y el encarcelamiento de su madre, que murió en la cárcel.

La cuarta parte, nombrada "Donde se relatan otros hechos que allí tuvieron lugar", consta de dos capítulos. La voz narrativa pertenece al narrador externo. El primer capítulo narra cómo Santos y Ana llevan a las autoridades de la comarca y a tres antiguas vecinas del pueblo a visitar Alcahaz. La segunda, en cambio, relata la consumación de la relación amorosa entre Santos y Ana.

La quinta y última parte de la novela, titulada "Breve tragicomedia final", se compone de tres capítulos, en las que Santos vuelve a Madrid (cap. I), rompe con su antigua novia (cap. II), visita a la viuda de Mariñas y descubre que Mariñas no está muerto (cap. III). El capítulo III contiene un diálogo de carácter teatral entre Santos y

[9] El narrador externo otorga la palabra a Santos de una forma curiosa: "¿Cómo lo relatarías [se refiere al primer encuentro de Santos con la viuda de Mariñas] […] a otra persona, que a fecha de hoy todavía no ha aparecido pero que lo hará pronto, y a la que seguramente le interesará tu historia, tu vida, todo? Prueba a contarla, ahora […]" (Rosa 2007: 33), dice, y a continuación inserta en el texto, entre comillas, el discurso directo del narrador-protagonista Santos (en primera persona). En los siguientes capítulos de la primera parte en los que hable Santos, ya no hay introducción de parte del narrador externo, pero el relato de Santos aparece sin embargo entre comillas. En el apéndice a la primera parte, las comillas desaparecen, pero vuelven a aparecer en los capítulos de la segunda parte narrados por Santos.

Mariñas. Los tres capítulos son narrados por el narrador externo, el I y el III en segunda persona y el II, en tercera.

En el epílogo (titulado "Casi un epílogo"), el narrador externo relata, empleando el plural de la primera persona y la tercera persona del singular, cómo Santos, transformado por la memoria recuperada, abadona Madrid y se dirige al sur "para encontrar un nuevo territorio […] donde olvidar al fin" (Rosa 2007: 443) y empezar una nueva vida.

Aparte de la advertencia inicial y el texto entero de *La malamemoria*, *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* contiene también comentarios críticos del lector infiltrado al final de cada capítulo, así como después de algunos epígrafes y títulos. Estos comentarios metanarrativos y literarios están separados del discurso novelístico por tres asteriscos y marcados por el uso de la cursiva. Aunque los blancos de la crítica y los objetivos del metadiscurso son semejantes a los de *El vano ayer*, el mecanismo narrativo es, sin embargo, opuesto. Mientras que *El vano ayer* presenta al lector una novela en construcción que avanza por un camino u por otro según las críticas de los lectores o los deseos del autor-narrador de ilustrar los efectos de determinadas opciones narrativas, en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* la voz crítica comenta una obra acabada y, por tanto, el discurso novelístico ya no puede modificarse. Sin embargo, ambas obras emplean una estrategia parecida que consiste en alternar pasajes que favorecen la inmersión del lector en el mundo diegético con otros de carácter metanarrativo y literario, que rompen la ilusión mimética e incitan al lector a adoptar una actitud crítica y analítica hacia el relato.

La malamemoria reúne las características propias del modo reconstructivo, aunque cuenta con un narrador externo además del narrador-protagonista, al igual que *El corazón helado* de Almudena Grandes. El lector infiltrado comenta al respecto:

> El primer capítulo ya se apresura a plantear el que seguramente será hilo conductor de la novela: la búsqueda […], la investigación desde el presente (aunque ese presente sea 1977) sobre hechos del pasado, a partir de algún elemento casual, dudoso y enigmático (en este caso, un pueblo desaparecido y negado). Todo lo cual, siguiendo el previsible esquema común a tantas novelas de los últimos años (la investigación a partir de un hallazgo fortuito de algún episodio oculto del pasado) desemboca en el inevitable descubrimiento de… ¡Un secreto de la guerra civil! En efecto, una historia olvidada, un drama terrible del que nadie tiene recuerdo, unas vidas perdidas en el sumidero de la historia, etc., etc. (Rosa 2007: 24)

Además, "la investigación toma forma de viaje […] que se acaba convirtiendo en viaje interior, el descubrimiento que al final es de uno mismo […]" (Rosa 2007: 24). De este modo, la primera novela de Rosa cuenta con todos los componentes característicos del modo reconstructivo, incluyendo el identitario.

Como señala el narrador en la cita anterior, el momento presente desde el que se investiga y narra el pasado se sitúa, a diferencia de las novelas reconstructivas analizadas en este trabajo, al principio de la Transición, concretamente en el año 1977. En la novela se representa ese momento histórico como uno dominado por una "desmemoria colectiva" (Rosa 2007: 99). En cambio, los hechos objeto de investigación se sitúan

principalmente en la guerra civil —el asesinato de los hombres del pueblo de Alcahaz por los pistoleros de Mariñas tuvo lugar en agosto de 1936 (Rosa 2007: 169)—, aunque el narrador-protagonista indaga también en la historia familiar de Mariñas anterior a la guerra. La trayectoria de Mariñas se yuxtapone y se vincula con la infancia de Santos. Los acontecimientos trágicos que marcaron la vida del narrador-protagonista también tuvieron lugar durante la guerra civil: el padre de Santos estuvo en el maquis desde el agosto de 1936 hasta su muerte a mediados de 1939 (Rosa 2007: 99).

En cambio, el discurso del lector extradiegético tiene otra temporalidad. *La malamemoria* fue publicada originalmente en 1999, cuando el boom de la memoria en las letras españolas era aún un fenómeno incipiente. En cambio, el lector infiltrado comenta la obra a mediados de la década de 2000, en un momento en que la "moda" de la memoria está alcanzando su apogeo.[10] Esta ventaja temporal permite a la voz crítica situar la obra en un contexto amplio y analizarla a la luz de las convenciones de un subgénero novelístico ya establecido. Por medio de continuas alusiones intertextuales, y algunas referencias directas, el lector extradiegético invita al lector empírico a buscar en la obra de Rosa el reflejo de muchas otras novelas sobre el pasado reciente (Cifre Wibrow 2012a: 182).

4.3.2 Las referencias intertextuales

Al igual que *El vano ayer*, *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* contiene numerosas referencias a la literatura española, ante todo al conjunto de las novelas recientes sobre la guerra civil. La actitud del lector infiltrado hacia las novelas de la memoria es crítica, como demuestra ya su primer comentario, en el que denuncia la "inflación de memoria" (Rosa 2007: 11) en la España actual y discute la cantidad de novelas que llevan en su título la palabra "memoria" publicadas durante las últimas décadas. Sin embargo, el narrador apenas menciona a autores u obras concretas porque su objetivo no es criticar a personas concretas —aparte del joven Isaac Rosa—, sino más bien llamar la atención del lector sobre las convenciones de todo un género narrativo.[11] Por ejemplo, en la siguiente cita el narrador describe tramas parecidas a la de *La malamemoria*, pero sin dar ningún nombre concreto:

> Me vienen a la cabeza decenas de ejemplos sólo entre las novelas de los últimos años. Un escritor en horas bajas se encuentra por casualidad con una vieja historia de cuyo hilo tirará hasta conocer un drama terrible y unos protagonistas fascinantes —uno de los cuales, aún vivo, le dará toda una lección humana y moral en las últimas páginas—. Una mujer, en plena crisis personal, se dedica tras la muerte de su padre a reconstruir la dramática historia familiar a partir de los papeles y fotografías que encuentra en un baúl en el desván. Un periodista investiga un caso de corrupción local y acaba destapando un drama guerracivilesco. Un policía desencantado y alcohólico se hace cargo

[10] Como señala el propio narrador, entre los años 1990 y 1999 se publicaron en España 289 obras literarias que incluían en su título la palabra "memoria", mientras que en los cinco primeros años de la década de 2000 la cifra correspondiente era ya 419 (Rosa 2007: 11).

[11] Al criticar "cierta literatura sentimentalizada, muy frecuente en nuestra letras" (Rosa 2007), el narrador dice de modo explícito: "mejor no damos nombres", dice, "aunque es reconocible la influencia de ciertos autores en estas páginas" (Rosa 2007: 413).

> de un caso de asesinato en un pequeño pueblo de la España profunda cuya trama conduce a una venganza de guerra largo tiempo aplazada. Y como éstos, muchos más argumentos hermanos que cualquier lector tendrá en mente (Rosa 2007: 24).

Sin embargo, el lector extradiegético sí hace referencia a autores y a obras concretas cuando los considera ejemplares en algún sentido. Por ejemplo, cita *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez como ejemplo de una novela que no reproduce el tópico del cainismo, sino que denuncia la estrategia de exterminio de los sublevados (Rosa 2007: 260). Asimismo, elogia la novela *Jugadores de billar* de José Avelló por llamar la atención sobre el tema del expolio de los republicanos (Rosa 2007: 68). El narrador también considera que el director Manolo Matji representa la locura de modo mucho más verosímil en su película *La guerra de los locos* que Isaac Rosa en *La malamemoria* (Rosa 2007: 318), y utiliza *Pedro Páramo* de Juan Rulfo como punto de comparación al criticar la descripción del pueblo de Alcahaz (Rosa 2007: 176, 319).[12]

Además de aludirse tanto a las buenas como las malas prácticas en el terreno de la ficción, el lector infiltrado también cita a algunos autores en cuyas obras basa sus propias reflexiones teóricas: menciona, por ejemplo, a Paul de Man (Rosa 2007: 342), a Ignacio Echevarría (Rosa 2007: 342) y a Paloma Aguilar (Rosa 2007: 438). Asimismo, el narrador identifica algunas fuentes probables del autor de *La malamemoria*, como el libro de Castilla del Pino titulado *El delirio, un error necesario*, del que proviene la idea del delirio "como una forma de autoengaño para soportar una realidad dolorosa" (Rosa 2007: 320) y la obra *Topos* de Manuel Leguineche y Jesús Torbado, que el autor ha utilizado para informarse sobre las personas que vivieron escondidas después de la guerra civil para escapar a la represión franquista (Rosa 2007: 364).

También la novela original *La malamemoria* contiene múltiples referencias a otras obras, así como citas textuales. En la novela se cita por ejemplo a Julio Cortázar (Rosa 2007: 100), a Albert Camus (Rosa 2007: 327), a *Don Quijote* de Cervantes (Rosa 2007: 368, 381), a Jaime Gil de Biedma (Rosa 2007: 401) y a Pedro Salinas (Rosa 2007: 442).

4.4 La conceptualización de la memoria y el olvido en *La malamemoria*

El tema principal de *La malamemoria* es la dialéctica de la memoria y el olvido en la sociedad española postfranquista. En el prólogo, el narrador presenta al lector su perspectiva sobre la problemática de la memoria e introduce algunas ideas al respecto que se desarrollarán después en el relato.

Desde la primera línea del prólogo, la voz narrativa incide en la idea de la amnesia colectiva, que supuestamente aqueja a la sociedad española:

> Nadie sabe nada, nadie conoce o recuerda nada: en el balance de lo que sabemos la ignorancia se iguala con el olvido, el que no conoce es como el que no recuerda, el que no pregunta como el que no quiere preguntar. Nadie conoce nada o recuerda nada porque en realidad […] nadie hace preguntas o intenta recordar. (Rosa 2007: 15)

[12] El autor de *La malamemoria* se ha inspirado probablemente en la novela de Rulfo, ya que también la novela original contiene una referencia explícita a *Pedro Páramo* (Rosa 2007: 329).

Llama la atención que la denuncia del "olvido" no incumbe solo a las generaciones que vivieron la guerra civil, la dictadura o la transición, sino también a los que nacieron después (y no tienen recuerdos personales de aquellos años), dado que el narrador equipara el olvido con la ignorancia y el desinterés. Para acentuar el aspecto generalizado y colectivo del fenómeno, el narrador utiliza pronombres colectivos como "nadie" y, más adelante, "nosotros". Además, la voz narrativa interpela directamente al lector en algunos párrafos por medio del uso de la segunda persona del singular: "¿que ocurrió realmente en tu vida ya olvidada, en tu pasado más vergonzoso […]?, ¿dónde estuvieron tus padres en la última guerra […], cómo vivieron el hambre o la represión de los años duros, fueron vencedores o vencidos […]?" (Rosa 2007: 16).

En el prólogo, el narrador distingue entre dos formas distintas de conocimiento del pasado enfrentando "los saberes enciclopédicos […] datos, fechas, batallas pasadas, definiciones, citas o versos" con la memoria "de lo vital" (Rosa 2007: 16), que "atañe a quienes nos rodean y a nosotros mismos" (Rosa 2007: 15). Como señala Patricia Cifre Wibrow (2012a: 172), esta distinción se asemeja a los conceptos de *memoria cultural* y *memoria comunicativa* de Jan y Aleida Assmann.[13] El narrador rechaza la primera forma de memoria, el "conocimiento externo" (Rosa 2007: 15) del pasado y opta por la segunda forma, por la memoria viva, comunicativa, que se centra en "lo elemental, lo más cercano" (Rosa 2007: 15) y es, según el narrador, necesario para saber quiénes somos y quiénes son las personas con las que compartimos nuestra vida. De este modo, la voz narrativa se posiciona en contra de la historización de la memoria y acentúa la necesidad del diálogo intergeneracional insistiendo en la necesidad de preguntar e indagar en el pasado familiar y, por extenso, nacional (Cifre Wibrow 2012a: 172).

El narrador destaca en el prólogo que el olvido y el desinterés son actitudes fáciles y cómodas, mientras que la memoria "es un esfuerzo no siempre agradable" (Rosa 2007: 17), pero imprescindible para el bienestar tanto individual como colectivo. El silenciamiento del pasado no solo perjudica el autoconocimiento y las relaciones familiares y de pareja, advierte el narrador, sino que también tiene efectos negativos en el nivel colectivo, dado que favorece a los vencedores de la historia en perjuicio de los vencidos y, por tanto, contribuye a perpetuar el orden social heredado del franquismo (Cifre Wibrow 2012a: 173):

> […] la ignorancia y el olvido permiten y fomentan la desidia de los válidos, la impunidad de los más callados criminales, el insulto de las víctimas,

[13] Los Assmann utilizan como punto de partida el término *memoria colectiva* procedente de Maurice Halbwachs, pero lo dividen en dos modalidades, *memoria comunicativa* y *Memoria Cultural*. La memoria comunicativa se basa en la comunicación diaria, mientras que la Memoria Cultural se transmite a través de rituales y artefactos culturales. La memoria comunicativa consiste en la "historia vivida", o sea, recuerdos del pasado cercano que los individuos comparten con sus contemporáneos, y se transmite principalmente de modo oral y cubre aproximadamente los últimos ochenta o cien años. La Memoria Cultural, en cambio, es una memoria institucionalizada, que se refiere generalmente a acontecimientos de un pasado más lejano que se consideran relevantes para la identidad de la comunidad actual. Los contenidos de Memoria Cultural están fijados en medios relativamente estables, lo que permite su transmisión de una generación a otra. Al contrario que la memoria comunicativa, la Memoria Cultural implica la existencia de instituciones que se ocupan del almacenamiento de la memoria, y de especialistas encargados de interpretarla (Erll 2011a: 29-33; Erll 2003: 50; Assmann 2008: 110-112).

> la muerte discreta de los notables, la ignominia de los héroes y el anonimato de los humildes, la gloria de los falsarios […] (Rosa 2007: 17)

En *La malamemoria*, el pueblo de Alcahaz se erige como una metáfora de la supuesta amnesia nacional. Investigando la biografía de Gonzalo Mariñas, Julián Santos descubre algunas referencias a este pueblo misterioso, que nadie parece conocer ni recordar en la comarca en la que debería estar situado según un mapa antiguo. Al cabo de una búsqueda intensiva, Santos encuentra al final el pueblo olvidado, completamente aislado del mundo circundante, en el que, sin embargo, siguen viviendo unas ancianas enlutadas y enloquecidas.

Gracias a un testigo —Amparo, antigua habitante del pueblo— Santos llega a conocer la historia de Alcahaz. En los años treinta, Gonzalo Mariñas tenía en el pueblo una casa grande, en la que solía organizar fiestas para la gente de la capital. En una de las fiestas, el cacique violó a la hija de Andrés, habitante del pueblo, que se vengó disparando contra los coches de los invitados y llegó a encañonar a Mariñas. Unos días después, los vecinos del pueblo encontraron el cadáver de Andrés en la cuneta e, indignados, fueron a por Mariñas, que sin embargo consiguió escapar. El cacique nunca volvió al pueblo, pero hizo detener a todos los hombres del pueblo, que estuvieron un año presos. Al principio de la guerra civil, los vecinos de Alcahaz se apropiaron de las tierras de Mariñas durante unos meses. Para vengarse, Mariñas hizo fusilar a todos los hombres de Alcahaz. Las mujeres del pueblo creían que los hombres habían ido a arreglar un puente y nunca supieron con certeza lo que les había ocurrido. Debido a la ausencia de cadáveres que velar, las mujeres albergaron esperanzas de que la muerte de los hombres fuese simplemente un falso rumor. No obstante, al cabo de un tiempo las esperanzas, o la incapacidad de aceptar la realidad, se convirtieron en delirio y al final las mujeres quedaron encapsuladas en un tiempo detenido, siempre a la espera del próximo regreso de los hombres.

En la novela se insiste en el hecho de que en realidad todos los habitantes (mayores) de la comarca conocen la historia de Alcahaz, pero han optado por callar y olvidar. Las mujeres de Alcahaz han pagado el alto precio del silencio, como señala Amparo, una de las pocas supervivientes que salieron de allí:

> Para nosotras, dejar Alcahaz era como hacer un juramento de silencio, de olvido. Nunca volvimos allí, a Alcahaz... Mucha gente en la provincia, no obstante, sabía lo que ocurría en aquel pueblo; pero preferían ignorarlo, hacer como que no existía el pueblo… Olvidarlo; algunos por la vergüenza de que Alcahaz era entre las muchas vergüenzas de la guerra. Otros, porque olvidarse, negar aquello, era la única manera de no comprometerse, tener que preocuparse por aquellas locas. Lo fácil hubiera sido que se supiera, que aquellas mujeres las llevaran a algún sitio, un hospital o algo de eso donde las atendieran, donde las curaran si era posible. Pero no. Elegimos, todos, olvidar, ignorar. Y así hasta hoy […] (Rosa 2007: 316)[14]

[14] Como señala Cifre Wibrow (2012a: 177), el caso de Alcahaz pone de manifiesto el hecho de que "no recordamos (ni olvidamos) solos", sino que la memoria personal, incluso autobiográfica, depende siempre de lo que Halbwachs denominó los *marcos sociales de la memoria*. En España, estos marcos de la memoria fueron sin embargo rotos por la dictadura franquista, que procuró "anular los *lugares de la*

Sin embargo, la memoria del pueblo no ha sido del todo reprimida, sino que se ha convertido en una historia fantástica que los padres cuentan a sus hijos para asustarlos y evitar que se alejen de casa solos. En esa historia, Alcahaz es un pueblo "habitado por seres fantásticos, mitad mujer, mitad pájaro […] [a]trapadas para siempre en ese pueblo que es una jaula para ellas, y el que se acerca queda atrapado" (Rosa 2007: 276).[15]

La deformación de la memoria de Alcahaz pone de manifiesto la incomunicación entre la generación de los padres, que vivió la guerra civil y la posguerra, y la de sus hijos (Cifre Wibrow 2012a: 178). La decisión de "olvidar", o más bien, de silenciar las atrocidades de la guerra y de la represión franquista seguramente facilitó la convivencia en la posguerra, pero "a costa de privar a las generaciones siguientes de las claves necesarias para comprender y comprenderse, desvinculándolas de una identidad familiar y colectiva" (Cifre Wibrow 2012a: 179). Los personajes de Ana y Santos ilustran en la novela las consecuencias de esa ruptura generacional: Ana apenas conoce a sus padres y Santos, en su intento de olvidar la historia de su familia, ha vuelto la espalda a los valores políticos e ideológicos de sus padres. En realidad, ambos han construido su identidad a partir de la negación de lo próximo, asumiendo valores y referentes culturales ajenos a los de su entorno familiar (Cifre Wibrow 2012a: 179).

Como argumenta Cifre Wibrow (2012a: 174), *La malamemoria* se diferencia de muchas otras novelas recientes sobre la guerra civil debido a su conceptualización de la memoria. En la novela de Rosa, el olvido no se presenta como un fenómeno natural, consecuencia del paso del tiempo o el relevo generacional, sino que se trata de "un *olvido funcional* […] que responde a causas concretas y tiene beneficiarios fácilmente identificables" (Cifre Wibrow 2012a: 174). En el caso de Alcahaz, el principal promotor y beneficiario de la aniquilación del pasado es Gonzalo Mariñas, a quien el silenciamiento del pasado ha permitido reciclarse ideológicamente hasta convertirse en ministrable para el gobierno de transición. No obstante, la novela también pone de manifiesto que la legitimación democrática de los personajes provenientes del franquismo como Mariñas requirió también "la colaboración de muchos otros agentes sociales, […] como el propio Julián Santos" (Cifre Wibrow 2012a: 176), un escritor de izquierdas que, sin embargo, ha puesto su talento al servicio del régimen y que se ha dedicado a blanquear el pasado de antiguos fascistas o falangistas.

De hecho, *La malamemoria* acentúa la idea de que el silencio y el olvido del pasado no hubiesen sido posibles sin la pervivencia de un franquismo sociológico y la interiorización del discurso de la reconciliación. Incluso Laura, la novia izquierdista y políticamente activa de Santos, que aborrece el trabajo de "negro" de su pareja, parece haber asumido el discurso de "todos fuimos culpables", que en realidad solo sirve para diluir las responsabilidades políticas. El personaje es consciente de que la desmemoria colectiva permite que los mismos de siempre sigan en el poder, pero al mismo tiempo, insiste en la idea de la culpabilidad compartida:

memoria republicana de la topografía nacional y de la memoria colectiva, desestructurando los *vínculos de pertenencia* de los perdedores [y] eliminando los *espacios comunicativos* que habrían podido facilitar el intercambio de experiencias de los vencidos" (Cifre Wibrow 2012a: 178).

[15] Se adelanta ya en el capítulo IX de la primera parte que 'alcahaz' es una palabra árabe y significa 'jaula de pájaros' (Rosa 2007: 101). El personaje de Ana repite este dato en la página 276.

> Pero, ¿qué hacer contra eso [la desmemoria]? ¿Denunciarnos todos, los unos a los otros? Si empezamos, no terminamos… ¿Quién no tiene algo que ocultar? ¿Quién no tiene oscuridad en ciertos años de su vida? Es inevitable que muchos, casi todos, en algún momento hayan sido colaboradores o cómplices, cuando no verdugos. (Rosa 2007: 99)

Sin embargo, la novela señala una manera de romper con el silencio y la desmemoria que consiste en el diálogo intergeneracional, o dicho de otro modo, en la memoria del tipo comunicativo, que el prólogo celebra. El misterio de Alcahaz se resuelve cuando Santos y Ana interrogan a Amparo. Unas pocas preguntas son suficientes para que la anciana cuente a los jóvenes la historia del pueblo y para que los silencios, las mentiras y las medias verdades cultivadas durante décadas se derriben. En realidad, todo ocurre tan fácilmente que parece que Amparo ha estado esperando un momento propicio para desahogarse. Como señala Jo Labanyi (2009: 28) en un artículo sobre "los lenguajes del silencio", en España el silencio sobre el pasado no suele indicar olvido o trauma, sino más bien

> some kind of coercion or the lack of adequate conditions for the memory's reception by others. What is tragic in the Spanish case is that the victims of Francoist repression, and their relatives, have had to wait till the twenty-first century — too late, in many cases — for suitable conditions to exist for their stories. It seems clear that the reason for their previous silence for not, in the majority of cases, a traumatic blocking for the memory but a lack of interlocutors.

En el caso de Amparo —que cuenta su historia tan "temprano" como en 1977—, la supuesta muerte de Mariñas (y la de Franco), ha contribuido a crear unas condiciones más favorables para la verbalización de sus recuerdos. Sin embargo, la fuerza que realmente la impulsa a hablar son las preguntas de Santos y de su hija Ana, la que antes no había mostrado interés hacia el pasado de su madre.[16]

En el modo reconstructivo, los personajes que se ocupan de romper el silencio suelen ser representantes de la generación de los nietos, pero debido a un marco temporal diferente (el presente de la narración se sitúa en los años setenta en lugar de los años 2000), Santos y Ana, los que asumen este papel en *La malamemoria*, pertenecen a la generación de los hijos. Sin embargo, la dinámica es igual: los personajes de esta generación descubren e investigan, por medio de documentos y testimonios, un episodio oculto del pasado. El conocimiento del pasado los lleva no solo a replantearse sus lazos familiares y su propia identidad, sino también a adoptar una postura más solidaria con las víctimas de la guerra civil y la dictadura. En *La malamemoria*, el personaje de Santos asume, de modo explícito, el deber de la memoria. Cuando Santos entra por primera vez en el pueblo de Alcahaz y entra en contacto con las ancianas enloquecidas que lo

[16] "—Me siento extraña… Después de tantos años apenas conocía a mi madre, su vida, su pasado. Y lo que es peor: ni siquiera me había interesado, no había hecho nada por saber, no le había preguntado" (Rosa 2007), le dice Ana a Santos, que la consuela diciendo que lo que le ocurre a ella es algo habitual: "—No se preocupe, lo suyo no es una excepción, es algo común. Quiero decir que es algo muy extendido, es lo normal: vivimos rodeados de completos deconocidos, incluso las personas que creemos más cercanas" (Rosa 2007: 325).

habitan, su primera reacción es huir y olvidar lo que ha visto. Al cabo de un rato, el personaje, sin embargo, cambia de idea:

> No podía marcharse de allí ahora, debía saber más, averiguarlo todo, comprender qué sucedía, por qué aquella locura. Y lo más importante: debía hacer que los demás supieran —que supieran los que no sabían o no querían saber, que recordaran los que se empeñaban en olvidar. Como un deber moral recién adquirido […] hizo propósito ahora de que aquel pueblo no quedara sumido en un silencio de cuarenta años más hasta que las mujeres murieran todas, abandonadas […] (Rosa 2007: 266)

También Ana asume un compromiso con la memoria: "No podemos dejar que esto se olvide, que pase el tiempo y ese pueblo desaparezca del todo y mueran los pocos que lo recuerdan, y nadie más sepa nunca lo que ocurrió…" (Rosa 2007: 328), dice el personaje porque entiende que lo contrario "permitiría la impunidad de los responsables" (Rosa 2007: 328), tal como advierte el narrador en el prólogo.

Santos y Ana cumplen su compromiso y llevan a las autoridades de la comarca a Alcahaz con el objetivo de que estos crean que el pueblo realmente existe y para que se hagan cargo de las ancianas. Además, alentado por el relato de Amparo, el propio Santos se atreve finalmente a afrontar su pasado y a contarle su historia a Ana, con quien inicia una relación amorosa. Después, Santos se dirige a Madrid, donde descubre que el propio Mariñas sigue vivo. Como es de esperar, Santos se niega a escribir sus memorias. Sin embargo, parece que el protagonista ha asumido solo a medias su compromiso de luchar contra el olvido y de dar a conocer la historia oculta, dado que en lugar de denunciar públicamente la falsa muerte de Mariñas y los crímenes que este cometió durante la guerra y la dictadura, Santos decide abandonar Madrid y poner rumbo al sur "para encontrar un nuevo territorio, […] un vientre como espejo cálido donde adormecerse, donde olvidar al fin, donde no saber, para vivir" (Rosa 2007: 443). Gracias a Santos, las ancianas de Alcahaz reciben finalmente atención médica, pero el responsable del asesinato de sus maridos y parientes queda, sin embargo, impune una vez más.

A pesar de las muchas debilidades que el lector infiltrado señala en el relato (sobre las que hablaré con más detalle en el siguiente apartado), *La malamemoria* tiene el mérito de cuestionar —tan temprano como en 1999— el discurso conciliador, así como "uno de los mitos fundacionales de la joven democracia española: su concepción del olvido como estrategia de contención unánimemente aceptada en nombre de una paz social no alcanzable por otras vías" (Cifre Wibrow 2012a: 181). La malamemoria insiste en la necesidad de un trabajo de memoria y de duelo, acentuando el hecho de que los recuerdos reprimidos siguen lastrando a los individuos y a las comunidades hasta que son propiamente procesados (Cifre Wibrow 2012a: 181).[17] Aparte de otorgar un papel importante a los testigos y los testimonios, la novela, sin embargo, evita la fetichización de la memoria por dos vías. Por un lado, pone de manifiesto la fragilidad y la mutabilidad de los recuerdos, así como la tendencia de las personas de construir una

[17] El epígrafe que abre *La malamemoria*, una cita de Michel de Montaigne, insiste en esta idea: "Nada graba tan fijamente en nuestra memoria alguna cosa que el deseo de olvidarla" (Rosa 2007: 13).

memoria a su medida.[18] Por otro lado, denuncia las manipulaciones interesadas de la memoria que han permitido que los personajes como Mariñas blanqueen su pasado y se mantengan en el poder.

4.5 El metatexto crítico

En *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* Isaac Rosa añade a *La malamemoria* un nuevo nivel metaliterario y narrativo por medio de la inclusión de la voz del lector infiltrado. Este procedimiento le permite al autor actualizar su novela, que considera, a pesar de todo, "una obra decente e interesante" (Alameda 2007), sin necesidad de retocarla. En una entrevista, el autor dice que su idea era utilizar *La malamemoria* como punto de partida para reflexionar sobre dos tipos de asuntos: por un lado, sobre la reciente moda de "recuperar el pasado desde la ficción" (Alameda 2007) y sus limitaciones y, por otra parte, sobre su propia evolución como escritor.

Los comentarios críticos del lector extradiegético pueden dividirse en dos clases, que se corresponden más o menos con las dos líneas de reflexión propuestas por el autor. La mayoría de los comentarios se centran en aspectos estilísticos y torpezas propias de un escritor novato. El narrador se fija, por ejemplo, en en las cursilerías y el lirismo malogrado de la narración, así como en la habitual sobreactuación de los personajes. Asimismo, el lector infiltrado suele criticar la descripción de los paisajes, la construcción de los personajes, que a menudo resultan estereotipados, la representación del habla popular y las reiteraciones innecesarias del narrador. Estas críticas "menores", que no afectan al fondo de la novela, se dirigen casi exclusivamente al autor de *La malamemoria*. Sin embargo, en ocasiones el narrador indica que el defecto en cuestión no es exclusivo de la novela analizada, sino habitual en la literatura española.

No obstante, *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* contiene también críticas de mayor calado y de carácter más general. Ya en su primer comentario, el lector extradiegético plantea el tema de la "[i]nflación de memoria" (Rosa 2007: 11), esto es, el rápido aumento de novelas y otros textos publicados sobre la memoria o el pasado reciente de España a partir del año 2000, lo que en su opinión —compartida por el autor— ha incidido negativamente en la calidad literaria favoreciendo la escritura "de plantilla" (Alameda 2007). Aparte de la homogeneización estructural de las novelas sobre la guerra civil, el lector extradiegético plantea también varios problemas de carácter político, ideológico y/o ético relacionados con la representación del pasado en la literatura española actual. Sus críticas surgen siempre del análisis cuidadoso de *La malamemoria*, pero son, sin embargo, extrapolables a muchas otras obras recientes. De hecho, el lector infiltrado señala (citando a Paul de Man) que la literatura de autores jóvenes "suele ser un buen lugar para descubrir las convenciones de un determinado período" (Rosa 2007: 342) —y de un género, podríamos añadír—, por lo que el análisis crítico de *La malamemoria* "nos permite ir de lo particular a lo general, y ampliar el diagnóstico más allá de esta obra" (Rosa 2007: 341). Por tanto, el ejercicio de

[18] "Es fácil cambiar el recuerdo a voluntad. Primero engañas a los demás, y te acabas engañando a ti mismo. Todo el mundo lo hace. El caso de Alcahaz, de esas mujeres, es un caso extremo. Pero todos lo hacemos de alguna manera, como una forma menor de delirio: crearte una realidad o una memoria a tu medida, y acabar negando cualquier otro" (Rosa 2007: 400), dice el personaje de Santos.

autoanálisis y crítica que Isaac Rosa realiza en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*! se vuelca, como sugiere el propio título de la novela, también hacia otros textos. En palabras de Cifre Wibrow (2012a: 182), "[l]o que era *una novela sobre la guerra civil* muta así, al menos en parte y por momentos, en *una novela sobre las novelas de la guerra civil*".

Los principales problemas señalados por el narrador infiltrado pueden resumirse en tres grupos. En primer lugar, el narrador critica la sentimentalización de los relatos sobre la guerra civil, esto es, la "humanización" (Rosa 2007: 302) del conflicto en detrimento de las causas políticas e ideológicas. Por ejemplo, en *La malamemoria*, los hombres de Alcahaz no son asesinados por sus ideas políticas, sino en un acto de venganza personal. De este modo, la novela reactiva la lectura cainita del conflicto y lo retrata en clave de "hombres malos y hombres buenos" (Rosa 2007: 302), en lugar de representarlo como un enfrentamiento "entre progreso y reacción, entre revolución y fascismo, entre republicanos y franquistas" (Rosa 2007: 302).[19] Como señala el narrador, el tópico de la venganza es "una forma de exculpar, de rebajar responsabilidades, mediante la disolución de la responsabilidad principal (la de Franco y los suyos) en una multitud de pequeñas responsabilidades privadas" (Rosa 2007: 300), ya que oculta los motivos ideológicos y los intereses económicos y de poder de los represores, así como la existencia de una política de exterminio y de marginación por parte del bando sublevado.[20]

En segundo lugar, el lector infiltrado critica el falso dialogismo o la "contraargumentación fraudulenta" (Rosa 2007: 141-142, 158), que consiste en crear una apariencia de objetividad presentando al lector una multitud de puntos de vista que, sin embargo, han sido elegidos a propósito para reforzar una determinada idea. Por ejemplo, en el apéndice a la primera parte de *La malamemoria*, el narrador presenta al lector diferentes opiniones sobre Mariñas, pero en realidad todas ellas subrayan la idea de la maldad de este personaje. Incluso las palabras supuestamente defensivas se vuelven en contra de Mariñas, ya que "el personaje encargado de defenderlo [es] tan culpable como el defendido" (Rosa 2007: 142). Además, el personaje defensor, Valentín Luque, incurre en "el habitual discurso autodenigratorio, por el que el autor hace hablar a un indeseable para que con sus propias palabras se retrate, se descalifique" (Rosa 2007: 142).

En tercer lugar, el narrador problematiza un tópico muy extendido en los relatos recientes sobre la guerra civil y el franquismo: el de la amnesia colectiva. En lugar de representar el olvido o el silencio sobre el pasado como una elección individual, como se hace en *La malamemoria*, el narrador insiste en que habría que recordar que en España

[19] Mariñas es un personaje cainita en un sentido muy literal porque al parecer no hizo nada para evitar el fusilamiento de su hermano durante la guerra civil, aunque muy probablemente habría podido salvarlo. El sobrino de Mariñas, hijo de su hermano fusilado, se refiere a su tío como "ese Caín" (Rosa 2007: 130).

[20] La sentimentalización o humanización de la guerra se manifiesta también en la decisión del autor de presentar al niño (Santos) como causante de la caída y muerte de los maquis entre los que se hallaba su padre, "como si hiciera falta ese golpe de azar y candidez para que la guardia civil liquidase a un grupo de guerrilleros (no necesitaron seguir a un niño travieso; se apoyaban más bien en chivatazos, traiciones, emboscadas, confesiones bajo tortura, batidas de caza…)" (Rosa 2007: 378-379).

hubo, en realidad, una "política de olvido" (Rosa 2007: 318), o sea, "una voluntad de olvido inducido" (Rosa 2007: 318) desde las instituciones. No elegimos el silencio, dice, sino que "nos lo eligier[o]n" (Rosa 2007: 340). Además, el lector infiltrado sostiene que la política de olvido servía a los intereses de un determinado grupo social. Citando a Paloma Aguilar Fernández, el lector infiltrado explica que en los primeros años de la Transición se produjo, en realidad, "una omnipresencia del recuerdo de la guerra civil, pues interesaba a los muñidores del pacto que la memoria de la tragedia nacional actuase como coacción para quienes abogaban por la ruptura" (Rosa 2007: 439). Por tanto, argumenta, el problema no fue entonces, ni es ahora, la "cantidad" de la memoria, sino más bien la "calidad" de la misma:

> Se hablaba de la guerra, y mucho, durante la Transición. Otra cosa es que valoremos de qué manera se hablaba, y con qué límites —por ejemplo, impidiendo que saliesen a la luz cuestiones como esas en las que insiste el autor, las referidas al botín de la guerra de los vencedores— y qué tipo de discurso dirigido se proponía —el "nunca más", el "todos perdimos", la falta de culpables identificables. Porque el problema de la memoria histórica en España, entonces y ahora, ha sido más una cuestión de calidad que de cantidad. No tanto de si hay mucha o poca memoria, sino de qué está hecha. (Rosa 2007: 439)

En las últimas décadas, la ficción ha ocupado, según el narrador, un lugar central en la fijación del discurso sobre el pasado en España, un lugar que "tal vez no debería corresponderle, al menos no en esa medida" (Rosa 2007: 445). Debido a esa centralidad del discurso literario, considera que los autores deberían "estar a la altura de esa responsabilidad añadida" (Rosa 2007: 445). En *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, la voz del lector extradiegético despedaza la primera novela de Isaac Rosa, pero el mensaje de la novela está dirigido principalmente a los lectores. El objetivo de la novela es, como señala el autor en la advertencia inicial, promover entre los lectores una actitud más crítica y exigente, incluso subversiva, hacia los autores y los textos que leen. Lo que Rosa pretende es que el público rechace las novelas "de plantilla" y exija en cambio una literatura de calidad que contribuya a la comprensión del pasado en toda su complejidad, en lugar de reducirlo en mero "pretexto narrativo" para una "historia entretenida" (Rosa 2007: 444) y sentimental.

4.6 *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* frente a *El vano ayer*

A mi ver, los objetivos que el autor se propone en *¡Otra maldita novela sobre la guerra!* son muy parecidos a los de *El vano ayer*. Ambas obras llaman la atención sobre el papel de la literatura en la construcción de la memoria sobre el pasado reciente de España y procuran desnudar las convenciones narrativas y los mecanismos de representación característicos de la literatura actual sobre la guerra civil y el franquismo con el objetivo de concienciar al lector. Asimismo, las dos novelas se esfuerzan por deconstruir mitos y discursos habituales que condicionan la visión del pasado. Sin embargo, las obras difieren en cuanto a los procedimientos narrativos que se emplean para alcanzar estos fines. Como ya he señalado más arriba, en *El vano ayer* el autor-narrador modifica el relato continuamente para demostrar los efectos de diferentes

procedimientos narrativos y para responder a las críticas de los lectores-personajes. En cambio, en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* las críticas del lector extradiegético no afectan al desarrollo del relato. Por tanto, en esta última obra el dispositivo crítico no se integra en el relato en la misma medida que en *El vano ayer*, lo que puede dar lugar a algunas desventajas.

Por un lado, un lector "perezoso" puede fácilmente saltar los metacomentarios del narrador infiltrado de *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*. Además, el riesgo de que el lector ignore el metatexto aumenta por la repetitividad de los comentarios, lo que se debe precisamente al hecho de que las críticas del lector infiltrado no tienen ningún efecto sobre el relato, sino que las mismas debilidades (y críticas) se repiten continuamente. No obstante, el hecho de que la obra permita diferentes formas de lectura puede también considerarse una característica positiva, dado que permite al lector disfrutar de la novela aunque no le interesen las reflexiones del lector infiltrado. En *El vano ayer*, en cambio, resulta imposible distinguir el discurso metanarrativo y literario del autor-narrador del discurso novelístico.

Por otro lado, aunque el lector de *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* efectivamente lea los metacomentarios del narrador impertinente, el mecanismo crítico de la obra no activa al lector con la misma eficacia que el aparato metatextual de *El vano ayer*. En *El vano ayer*, el lector necesita formular y reformular continuamente hipótesis sobre los acontecimientos narrados y, además, tiene que esforzarse para captar las razones de los repentinos cambios de estilo y de tipos de texto. En cambio, en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* tanto los narradores del relato original como el narrador infiltrado resultan a menudo paternalistas por su tendencia a explicitar en exceso y reiterar ciertas ideas en lugar de confiar en la capacidad de sugerencia y en la inteligencia del lector. Sin embargo, creo que la repetitividad del narrador infiltrado se debe más a las debilidades de la estructura narrativa (la ausencia de diálogo entre el relato y el metatexto), que al hecho de que el autor subestime a los lectores. De todas formas, creo que *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* resulta una lectura menos exigente con el lector y, por tanto, quizás más accesible al gran público que *El vano ayer*.

5 CONCLUSIONES

Las tres novelas contestatarias analizadas en esta parte del trabajo comparten el hecho de "andar a contracorriente", de oponerse a las tendencias predominantes en la novela española actual sobre la guerra civil y el franquismo. La principal característica común del modo contestatario es el hecho de que las obras rechazan el realismo, la búsqueda de verosimilitud, y la insistencia en la veracidad de lo narrado. En lugar de sumergir al lector en un mundo narrativo previsible, situado en el pasado, y facilitar su identificación con personajes idealizados, dignos de admiración, las novelas contestatarias interpelan al lector de una forma u otra y le recuerdan constantemente que lo narrado no es "lo que realmente ocurrió", sino simplemente una historia imaginada y construida por un autor en el presente. Por consiguiente, el objetivo de las novelas contestatarias no es tanto revelar al lector un pasado desconocido u homenajear a los vencidos de la historia, sino más bien reflexionar sobre cómo la literatura participa en el proceso de construcción de la memoria cultural sobre el pasado reciente de España y cómo las distintas formas narrativas afectan a la imaginación colectiva.

Sin embargo, las obras contestatarias se diferencian en cuanto a la estragia narrativa adoptada por el autor. Mientras que Tomás Val parte del modelo de la novela del dictador latinoamericana, explorando así un posible camino para representar la dictadura que no ha sido seguido por otros novelistas españoles, el carácter contestatario de las novelas de Isaac Rosa se basa en la deconstrucción de los moldes narrativos y las interpretaciones del pasado habituales en las novelas españolas recientes sobre la guerra civil y el franquismo. En parte, la diferencia se debe a la fecha de publicación de las novelas: *Llegada para mí la hora del olvido* data de 1997, momento en que el número de las novelas sobre el pasado reciente de España publicadas anualmente aún era relativamente bajo, mientras que a mediados de los años 2000, cuando fueron publicadas las novelas de Isaac Rosa, se puede hablar ya de la "saturación" de este tipo de novelas.

Al contrario que la mayoría de las novelas recientes, *Llegada para mí la hora del olvido* reivindica el uso de la imaginación frente a una literatura sustentada en la memoria. El autor rechaza explícitamente el realismo, y utiliza en cambio la sátira y el humor negro para denunciar el totalitarismo y los abusos del poder de la dictadura. En su novela, Tomás Val crea un Francisco Franco grotesco, a la vez terrorífico y ridículo, en ocasiones también patético, y retrata el franquismo como un periodo dominado por la miseria y un ambiente de violencia y miedo. El personaje de Franco es un protagonista atípico, dado que no actúa de modo ejemplar ni está diseñado para inspirar en el lector ni admiración ni afecto, como suele ocurrir en las novelas vivenciales y reconstructivas. Además, también las víctimas del dictador, que ocupan en la novela un papel secundario, resultan poco atractivas porque son representadas como seres sumisos, faltos de iniciativa e imaginación. De este modo, el autor evita los escollos del sentimentalismo y la nostalgia, y crea en cambio un relato que enfrenta al lector con la pregunta de cómo es posible que la dictadura haya persistido durante casi cuarenta años, por qué los españoles aceptaron, durante tanto tiempo, el gobierno de Franco.

Aunque el Franco de la novela comparte algunos rasgos y datos biográficos con el dictador español, no es sin embargo un personaje históricamente verosímil: además de

sus múltiples capacidades sobrenaturales, es también un personaje dudosamente culto, que reflexiona a menudo sobre la historia y el poder de las palabras de alterar el pasado. De hecho, resulta evidente que se trata de un personaje ficticio, sobre el que el autor simplemente proyecta su visión del franquismo y sus propias preocupaciones. De esta manera, *Llegada para mí la hora del olvido* invierte la temporalidad convencional y, en lugar de indagar en cómo el pasado influye en el presente, pone hincapié en cómo la literatura afecta a nuestra manera de concebir y juzgar el pasado.

Las novelas de Isaac Rosa se diferencian de *Llegada para mí la hora del olvido* por un mayor grado de autorreflexividad. En ambas obras, el discurso novelístico es interrumpido repetidamente por un discurso metanarrativo y ficticio, que corta la inmersión del lector en el mundo narrado y llama su atención sobre el artificio y las causas y las consecuencias de diferentes formas narrativas. Por consiguiente, las novelas de Rosa no convierten al lector en testigo del pasado, como las novelas vivenciales, ni en testigo de la reconstrucción de una serie de acontecimientos (supuestamente) reales del pasado, como las novelas reconstructivas, sino en testigo y partícipe de la construcción (y la deconstrucción) de un relato abiertamente ficticio sobre el pasado. De este modo, el autor incita al lector a reflexionar sobre la conveniencia y la responsabilidad de distintas formas de representar la guerra civil y el franquismo.

En *El vano ayer*, un autor anónimo plantea ante el lector su propósito de construir una novela "necesaria" sobre el franquismo, tarea en la que involucra al propio lector, al igual que a numerosos lectores ficticios, que comentan su obra en marcha. En el curso de la novela, el autor ensaya distintas posibilidades narrativas y parodia diferentes géneros, discursos y tipos de texto con el objetivo de demostrar al lector cómo las diferentes formas narrativas afectan a nuestra visión del pasado. Por consiguiente, el discurso novelístico resulta fragmentario y los personajes inestables. Además, la novela resiste la clausura y el destino definitivo de los protagonistas queda abierto. De este modo, el autor niega la posibilidad de lograr una versión definitiva del pasado y se opone a la tendencia de los novelistas actuales de crear relatos completos y coherentes del pasado. Asimismo, el autor se preocupa por conectar el pasado franquista con el presente del lector señalando cómo el legado de la dictadura sigue afectando a las instituciones democráticas y a la sociedad española actual.

Al igual que las obras reconstructivas, *El vano ayer* contiene muchos documentos y testimonios. Sin embargo, el objetivo de este procedimiento no es acentuar la veracidad de lo narrado, dado que las distintas voces y fuentes proporcionan versiones a menudo contradictorias de lo ocurrido. En cambio, el autor parodia el perspectivismo, la pretensión de alcanzar una visión objetiva dando voz a todas las partes del conflicto, que caracteriza a algunas novelas recientes sobre el pasado español. En *El vano ayer*, las voces de las víctimas y los opositores al franquismo confluyen con las voces de los perpetradores y con el discurso franquista, pero el autor se cuida de no equipararlos, sino que, al contrario, la novela pone de manifiesto la falsedad del discurso franquista y acentúa la brutalidad de la represión en el tardofranquismo. De este modo, el autor rechaza los discursos conciliadores y disculpatorios del franquismo, que considera erróneos e irresponsables.

En *¡Otra maldita novela de la guerra civil!* Isaac Rosa utiliza la revisión crítica de su primera novela *La malamemoria* como pretexto para señalar y discutir las debilidades literarias e interpretativas del conjunto de las novelas sobre la guerra civil y el franquismo publicadas en los últimos años. Al igual que en *El vano ayer*, la obra llama la atención del lector sobre las prácticas de representación habituales y critica los discursos conciliadores e indulgentes con el franquismo. Sin embargo, en *¡Otra maldita novela de la guerra civil!* el dispositivo crítico no se integra en el relato de la misma forma que en *El vano ayer*, dado que los comentarios del "lector infiltrado" no afectan en absoluto el desarrollo del relato principal. Por un lado, la relativa independencia de los dos discursos permite diferentes lecturas de la obra, ya que el lector puede centrarse en solo uno, pero por otro lado, también hace que el metadiscurso se vuelva repetitivo porque el narrador se ve obligado a señalar los mismos problemas una y otra vez.

En ambas novelas suyas, Isaac Rosa llama la atención sobre la "saturación" de la memoria en la España actual, pero insiste en que el problema no es tanto la cantidad de los relatos sobre el pasado, sino su calidad. Consciente del papel que la literatura ocupa en la fijación del discurso sobre el pasado, el autor se propone concienciar a los lectores para que estos exijan a los novelistas una literatura de calidad —una literatura que no se limite a repetir esquemas narrativos prefijados y tópicos históricos con la sola pretensión de entretener al lector, sino que contribuya a la comprensión del pasado sin reducir su complejidad—.

Aunque las novelas de Tomás Val e Isaac Rosa parten de una propuesta narrativa muy diferente, la originalidad de su planteamiento en el contexto español sirve, sin embargo, para poner de relieve el estancamiento y la uniformización del discurso literario sobre la guerra civil y el franquismo. Por medio de la crítica de los moldes narrativos y la desideologización de las novelas sobre el pasado reciente, en el caso de Rosa, y mediante la exploración de un camino alternativo, en el caso de Val, las novelas contestatarias ponen de manifiesto la necesidad de renovar el discurso literario sobre la guerra civil y el franquismo para mantener el interés de los lectores. A pesar de criticar la "saturación" de la memoria, el propio Isaac Rosa sin embargo insiste en que no es el tema el que se ha agotado —opina que "todavía necesitamos buenas novelas sobre aquellos años, especialmente del tardofranquismo y la transición"—, sino simplemente la forma de abordarlo.

CONSIDERACIONES FINALES

En este estudio parto de la idea de que la novela española actual que aborda la guerra civil, el franquismo y/o la huella de ese pasado en el presente funciona en España como un medio de circulación de la memoria cultural. En otras palabras, argumento que las novelas producen y difunden imágenes, versiones e interpretaciones del pasado conflictivo del país, las cuales influyen en la imaginación colectiva. Como señala Astrid Erll, el tipo de efecto que las novelas pueden tener sobre la memoria cultural depende tanto de las características internas, formales y temáticas de las novelas como de la manera en que estas interactúan con las representaciones anteriores y posteriores del mismo pasado. Sin embargo, este efecto potencial solo puede realizarse si la recepción de las obras es adecuada: para que el efecto de las novelas sea colectivo, es necesario que las obras alcancen un amplio público y que la sociedad las considere relevantes para la comprensión del pasado compartido. En España, el boom de la memoria surgido en torno al cambio de milenio ha contribuido a aumentar el interés del público hacia las representaciones literarias (y otros productos culturales) sobre el pasado. De hecho, una gran mayoría de las novelas analizadas en el presente trabajo muestran una clara vinculación con los debates contemporáneos sobre la interpretación del pasado, por lo que pueden concebirse como intervenciones en la negociación colectiva sobre el sentido del pasado violento en el presente.

Mi objetivo en este trabajo ha sido demostrar que en la novela española actual sobre la guerra civil, el franquismo y/o la huella de ese pasado en el presente, escrita por autores de la generación de los nietos, existen tres modos de representar dicho pasado, los cuales tienen un efecto particular sobre el tipo de memoria cultural que generan. He denominado estos tres modos de representación, que resultan de una determinada combinación de formas narrativas, *modo vivencial*, *modo reconstructivo* y *modo contestatario*. Esta tipología se basa en el análisis narratológico de diez novelas, un número que considero suficientemente elevado para sacar conclusiones generalizables, pero que aún permite realizar un análisis detallado de cada obra. La selección del corpus se basa en un deseo de abarcar la variedad formal, temática y política de las novelas sobre el pasado violento de España escritas por la generación de los nietos, pero el número de obras publicadas en los últimos años es tan grande que la selección es, hasta cierto punto, aleatoria. De todas formas, creo que los tres modos de representar el pasado que propongo en este trabajo sobresaldrían también si el número de obras incluidas en el corpus fuese mayor.

La novela es un medio que orienta la rememoración colectiva proporcionando a las comunidades modelos para interpretar el pasado en una forma accesible y atractiva. El

propósito de la tipología propuesta en este estudio es, en primer lugar, demostrar que la forma de las narraciones sobre el pasado no es neutral, inocente, sino que permite construir y difundir diferentes tipos de memoria cultural. Por consiguiente, argumento que el análisis formal de las representaciones del pasado permite estimar, y también evaluar, sus potenciales efectos culturales. En segundo lugar, la tipología tiene también un objetivo pragmático relacionado con la enseñanza, ya que aspira a volver más abarcable la reciente tendencia de escribir sobre el pasado reciente de España, que puede resultar abrumadora por la gran cantidad de obras publicadas en los últimos años. En otras palabras, espero que los resultados de este estudio puedan servir de orientación, o de objeto de debate, para estudiantes, profesores u otros lectores españoles y extranjeros interesados por la amplia producción novelística sobre la guerra civil y el franquismo. Asimismo, me gustaría que la tipología propuesta en este estudio sirviese para establecer comparaciones entre literaturas surgidas en distintos países o en diferentes contextos históricos, políticos y culturales para hacer frente a un pasado violento.

Los tres modos de representar el pasado en las obras del corpus se diferencian, en primer lugar, en cuanto al nivel de narración y el plano temporal que acentúan, y los aspectos del pasado o de su tratamiento que enfocan. El modo vivencial se centra en la experiencia subjetiva de personajes comunes que vivieron la guerra civil y/o el franquismo y, por tanto, acentúa el nivel diegético y el plano temporal del pasado. El modo reconstructivo, en cambio, traslada la atención hacia el presente y el nivel extradiegético, ya que las novelas pertenecientes a este modo tematizan el proceso de investigación y reconstrucción de un acontecimiento o una serie de acontecimientos del pasado en el presente. Asimismo, las novelas reconstructivas indagan en (las rupturas de) la transmisión intergeneracional de recuerdos y acentúan el significado que el pasado tiene para la identidad personal del narrador-investigador y, por extensión, para la identidad colectiva de los españoles. También el modo contestatario enfoca el nivel extradiegético y el plano temporal del presente, pero, a diferencia del modo reconstructivo, indaga en la cuestión de cómo se representa el pasado en la literatura y cómo las diferentes formas de representación influyen en nuestra comprensión del pasado y en la imagen que retenemos de él.

Desde el punto de vista epistemológico, el modo vivencial resulta el más sencillo, ya que se centra en la vivencia subjetiva del pasado en lugar de examinar la cuestión de cómo se produce el conocimiento del pasado en el presente. El modo vivencial crea la ilusión de un acceso directo al pasado y a la intimidad de los personajes, y procura producir un fuerte vínculo emocional entre estos y el lector por medio de técnicas como la focalización interna o el monólogo interno. De esta manera, el lector puede "compartir" las experiencias de los personajes y se convierte en un testigo vicario de los acontecimientos narrados. Dado que las novelas vivenciales representan el mundo desde la perspectiva de unos personajes concretos, la visión del pasado que se produce depende en gran medida de sus características personales, como la sinceridad, la postura política o ideológica y la capacidad analítica y de autorreflexión. Al contrario de lo que podría esperarse, las novelas vivenciales promueven empatía no solo hacia las víctimas de la guerra o la represión franquista, sino también hacia vencedores y personajes políticamente ambiguos. Dentro del modo vivencial hay también variación en cuanto a

la relación que se establece entre los planos temporales del pasado y del presente. Mientras que la novela de Lorenzo Silva se sitúa exclusivamente en el pasado, las obras de Ignacio Martínez de Pisón y Emma Riverola alcanzan desde la guerra civil hasta el presente democrático, aunque con implicaciones diferentes: mientras que *Dientes de leche* retrata el pasado de guerra y de dictadura como un periodo superado, *Cartas desde la ausencia* señala cómo las huellas del pasado violento perduran en el presente.

El modo reconstructivo de representar el pasado resulta más complejo desde el punto de vista formal y epistemológico, dado que representa el pasado, tal como indica su nombre, como una reconstrucción. En este tipo de novelas hay un narrador-protagonista que investiga algún aspecto del pasado buscando, reuniendo e interpretando testimonios y documentos históricos, a partir de los que construye un relato más o menos coherente de lo ocurrido. Por un lado, las novelas reconstructivas destacan la subjetividad del narrador-investigador y las circunstancias en las que este lleva a cabo la pesquisa, pero, por otro lado, también acentúan la veracidad de lo narrado, por ejemplo, insertando en el texto referencias bibliográficas reales. La (aparente) sinceridad con el que narrador revela al lector su personalidad, sus motivos, sus fuentes de información y sus métodos de trabajo hace que la subjetividad de su punto de vista no disminuya la fiabilidad de su versión de los hechos, sino que más bien la aumente. Sin embargo, en algunos casos el relato del narrador puede contener elementos que permiten al lector cuestionar la visión que este proporciona del pasado. Asimismo, varias novelas reconstructivas emplean recursos autoficticios y metaficticios, los cuales contribuyen a problematizar y llamar la atención del lector sobre los límites porosos entre realidad y arte, historia y ficción. No obstante, el uso de estos recursos no implica que las obras renuncien a presentar una determinada interpretación del pasado como correcta.

En el modo reconstructivo, los testimonios y demás materiales insertados en la narración permiten al lector imaginar cómo fue (vivir) la guerra o la larga posguerra, pero el papel que se le reserva es, ante todo, aquel del testigo del proceso de investigación y reconstrucción de ese pasado por el narrador-protagonista. Por tanto, el modo reconstructivo enfoca el presente, pero al mismo tiempo subraya que las claves para entender ese presente se hallan en el pasado. En las novelas reconstructivas, la investigación histórica del narrador se convierte siempre en una búsqueda de las señas de identidad tanto personales como colectivas. Los conflictos del pasado y las biografías ejemplares (y antiejemplares) que los narradores reconstruyen a partir de los diversos materiales que rescatan del *archivo* les proporcionan puntos de referencia frente a los que definirse y constituir una identidad. De hecho, el conocimiento del pasado tiene en las novelas un poder transformador debido a su capacidad de dotar de sentido y de una nueva sensación de plenitud la vida de los narradores. Desde luego, las vidas rescatadas del olvido no solo sirven para orientar la existencia de los narradores, sino que se proponen como fuentes de inspiración también para los lectores. Sin embargo, es ante todo la figura del valiente narrador, que indaga en el pasado con el firme propósito de desvelar lo silenciado a pesar de las dificultades y complicaciones que ello le supone, la que se propone como modelo a seguir por el lector.

El modo reconstructivo es el más habitual de los tres modos de representación en la novela actual y el que más atención crítica y académica ha atraído. Una de las razones del éxito de este formato es probablemente el hecho de que plasma en su propia forma la forma de conocimiento del pasado propia de la generación de los nietos. En palabras de Celia Fernández Prieto, representar la guerra supone, para ellos, "imaginarla desde el presente […], manejando documentos y recuerdos ajenos, y filtrándola a través de un imaginario colectivo depositado en los códigos estéticos, literarios y cinematográficos" del pasado y del presente. El modo reconstructivo es el más homogéneo de los tres modos de representación propuestos en este trabajo. Sin embargo, se perciben, al igual que en el modo vivencial, diferencias con respecto a las implicaciones políticas de los textos. Mientras que las obras de Grandes y Prado proporcionan una visión maniquea del pasado con el objetivo de reivindicar la tradición republicana, la novela de Cercas, en cambio, promueve una postura reconciliadora basada en la despolitización y la equiparación de los personajes que representan a los dos bandos enfrentados en la guerra civil. La obra de Jordi Soler, a su vez, se desmarca de los debates españoles en torno a la memoria histórica para conectar la experiencia y la memoria de los republicanos españoles exiliados con las de otros grupos desterrados y marginados, creando así vínculos de solidaridad y empatía entre distintas comunidades de memoria.

Tanto el modo reconstrutivo como el contestatario se caracterizan por presentar el pasado como un constructo. Sin embargo, el modo contestatario va un paso más allá, dado que no proporciona al lector una versión supuestamente veraz del pasado, sino que desplaza la atención hacia las maneras en las que la literatura —esto es, ficción— participa en la producción de conocimientos sobre el pasado. En otras palabras, el objetivo principal de las novelas contestatarias no es dar a conocer algún aspecto silenciado o desconocido del pasado, sino señalar el papel que la literatura y las diferentes formas de representación juegan en la construcción de la memoria cultural sobre el pasado reciente de España. Las tres obras contestatarias analizadas en este estudio optan por estrategias narrativas radicalmente distintas entre sí, pero todas cuestionan, de una forma u otra, convenciones narrativas y estéticas dominantes en la literatura española que aborda el pasado violento del país. No obstante, las novelas no solo problematizan la forma, sino también el contenido de los relatos sobre el pasado que circulan en la sociedad española. Acentuando la brutalidad de la dictadura, las obras rechazan cualquier visión indulgente sobre el franquismo; sin embargo, las obras de Rosa procuran señalar cómo el legado de la dictadura sigue afectando al presente de la sociedad española, mientras que la novela de Val presenta la transición a la democracia más bien en términos de ruptura. Asimismo, el modo contestatario resulta menos complaciente con el lector que los otros dos modos, ya que lo enfrenta con protagonistas cambiantes, ambiguos y/o antipáticos, en lugar de facilitar una identificación agradable con alguna figura ejemplar del pasado o del presente.

En suma, creo que queda demostrado que los tres modos de representar la guerra civil enfocan diferentes cuestiones y persiguen distintos objetivos, por lo que dan lugar a diferentes formas de recordar el pasado. El modo vivencial procura recrear y transmitir la experiencia subjetiva de aquellos que vivieron la guerra civil y/o la dictadura para promover empatía hacia diferentes personajes y grupos del pasado. El modo

reconstructivo, en cambio, centra la atención en el proceso de construcción de conocimientos sobre el pasado enfocando, a la vez, el papel que este desempeña como generador de identidad. De este modo, las novelas reconstructivas procuran convencer al lector de la necesidad de investigar y conocer el pasado violento del país. El modo contestatario, a su vea, subraya cómo la forma narrativa y el contenido de los relatos sobre la guerra civil y el franquismo afecta a nuestra visión de este periodo, con el objetivo de fomentar una actitud más crítica hacia las representaciones del pasado. Los tres modos se caracterizan por un creciente nivel de autorreflexividad y complejidad epistemológica. Sin embargo, la tipología propuesta en este estudio no determina la manera en que se conceptualiza la relación entre el pasado dictatorial y el presente democrático. Como he señalado más arriba, cada uno de los tres modos de representación contiene novelas que acentúan las continuidades y otras que presentan la relación entre el pasado y el presente en términos de ruptura. Mientras que aquella dan por superado el pasado dictatorial e invitan a los lectores a pasar página, estas tienden a asociar el pasado dictatorial con la pérdida de señas de identidad personales y colectivas y/o con ciertas deficiencias de la democracia actual, acentuando así la necesidad de pasar a la acción en el presente y de replantear la relación entre el pasado, el presente y el futuro.

Más allá de las diferencias entre los distintos modos de representar el pasado, quiero también hacer aquí una reflexión más general sobre ciertas funciones que las novelas sobre la guerra civil y el franquismo escritas por la generación de los nietos han venido desempeñando conjuntamente en el marco de la cultura de la memoria española. Ante todo, quiero destacar que las obras de los nietos han contribuido a generar y a mantener viva la discusión sobre distintos aspectos del pasado de guerra y dictadura, así como sobre la gestión pública de la memoria de ese periodo. Esas novelas han participado en la negociación colectiva de cuestiones como qué es lo que realmente ocurrió, qué es importante saber y recordar de ese pasado, cómo sabemos lo que sabemos y qué podemos aprender de todo esto. Sin embargo, resulta evidente que estas cuestiones son tan complejas que un solo sistema simbólico o un único medio no pueden ofrecer las respuestas, sino que estas surgen más bien como resultado de la interacción entre diferentes discursos, sistemas simbólicos y medios. No obstante, la literatura puede concebirse como un laboratorio que permite experimentar y comprobar qué tipo de construcciones del pasado resultan culturalmente admisibles y cuáles no.

A pesar de su carácter ficticio, las novelas tienen la capacidad de transmitir información fáctica sobre el pasado, dado que integran fácilmente materiales procedentes de otros sistemas simbólicos como la historiografía o la sociología. Además, la literatura es un medio eficaz para divulgar diferentes tipos de conocimientos sobre el pasado porque es, en general, un medio accesible y atractivo por la calidad narrativa y estética de los textos. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la literatura es un sistema simbólico artístico, cuyo valor no se limita a la información que proporciona; la literatura tiene también otras dimensiones como la estética, la imaginaria y la moral. La dimensión estética es uno de los criterios que influyen en la posible conversión de un medio de circulación en un medio de almacenamiento de memoria cultural: aunque las ideas y las interpretaciones del pasado que una novela contiene pierdan relevancia y

actualidad, como ocurre casi inevitablemente porque la memoria cultural evoluciona constantemente, la obra en cuestión puede adquirir un estatus canónico y perdurar en la memoria colectiva si se considera que posee una calidad artística significativa.

La característica quizás más llamativa de la literatura en relación con la memoria cultural consiste en su capacidad de proporcionar a los lectores una experiencia virtual de otro tiempo y lugar. A menudo, las novelas nos permiten "viajar" al pasado e imaginar la vida de personas que vivieron en unas circunstancias históricas, sociales y políticas muy diferentes a las nuestras. Esta experiencia puede producir en los lectores una sensación de vinculación personal y compromiso con los acontecimientos, los protagonistas o la memoria de ese pasado. Asimismo, las novelas que indagan en el pasado de una comunidad de la que el lector forma parte pueden servir para fomentar la sensación de pertenencia e integración del sujeto a esta comunidad, esto es, reforzar la identidad colectiva. De hecho, la reivindicación de la Segunda República en la sociedad y la literatura españolas puede entenderse como un intento de recuperar, por parte de la izquierda, la idea de la nación y el orgullo de ser español, ideas durante mucho tiempo asociados exclusivamente con la derecha.

Las novelas pueden funcionar también como puntos de referencia para la reflexión moral. A menudo, las novelas simplemente narran historias ejemplares y nos presentan personajes que destacan por su dignidad moral, o bien por su miseria moral. Sin embargo, las obras pueden también interpelar a los lectores situándonos en la piel de personajes que tienen que tomar decisiones morales en situaciones complejas, o relacionando el pasado violento con el presente de modo que nos hacen plantear la pregunta de cómo actuamos (o deberíamos actuar) nosotros mismos cuando nos enfrentamos a situaciones de violencia, discriminación o injusticia en el presente.

Como se ha señalado en el curso de este trabajo, la memoria del pasado puede utilizarse de modo ejemplar para luchar contra las injusticias del presente y para crear comunidades más inclusivas, basadas en el respeto y la tolerancia, pero también es posible usarla para justificar u ocultar actos de violencia o discriminación o para alimentar mitos y crear exclusiones. La literatura no solo tiene la capacidad DE construir y moldear diferentes memorias, sino que también posee un potencial reflexivo y crítico que las novelas del corpus aprovechan de modo variable. Aunque parece que es el modo contestatario el que toma esta dimensión con más seriedad, la actitud crítica y reflexiva no es sin embargo exclusiva de este modo de representación. Como he señalado más arriba, cada uno de los tres modos contienen novelas que cuestionan la gestión pública del pasado dictatorial y su memoria en la sociedad española actual. En mi opinión, este tipo de novelas han servido —en interacción con otros medios, discursos y prácticas de memoria— para introducir y establecer en la sociedad española nuevos modelos de identidad y memoria colectiva; en otras palabras, han servido como una fuerza de renovación cultural y también política.

Las características más destacadas de las novelas sobre la guerra civil y la dictadura escritas por la generación de los nietos en su conjunto son, en mi opinión, la emotividad, el uso de los recursos de la docuficción y el predominio de la narratividad frente al experimentalismo. Los tres fenómenos se explican, por lo menos en parte, por el hecho de que los autores no conciben la literatura como una esfera aislada de la realidad social,

sino que utilizan sus obras para promover una determinada visión del pasado y del presente de España. La habitual emotividad de los relatos responde, a mi ver, a un deseo de movilizar los afectos de los lectores a favor de una determinada causa o interpretación del pasado. La inclusión de documentos, testimonios y referencias bibliográficas, a su vez, subraya la conexión de las obras con la realidad a pesar de su estatus ficticio. Y por último, la escasez de formas experimentales que podrían dificultar la lectura está relacionada con la prioridad comunicativa de las novelas, con el deseo de los autores de comunicar ideas, de difundir conocimientos o diferentes interpretaciones o versiones del pasado, o de defender o criticar determinados posicionamientos. En cuanto a este aspecto, la novela española se diferencia de la novela postdictatorial argentina o chilena, en las que domina, según Raquel Macciucci (2010a: 36-37), una tendencia antirrepresentativa o antirrealista, marcada por reñidas disputas acerca de la retórica más apropiada para transmitir el horror y las experiencias traumáticas.

La proliferación y el éxito comercial de las novelas sobre el pasado violento de España ha generado inquietudes sobre la mercantilización y la trivialización del tema. Sin embargo, como señala Andreas Huyssen (2002: 25), la mercantilización no necesariamente trivializa un hecho histórico. En realidad, en las sociedades contemporáneas "[n]o existe un espacio puro, exterior a la cultura de la mercancía, por mucho que deseemos que exista" (Huyssen 2002: 25), argumenta el autor. Aunque es posible distinguir entre obras que tratan el pasado de una forma más o menos responsable, tanto las obras de carácter más serio como las de entretenimiento funcionan en el mismo espacio público, y ambas dependen del mercado editorial para llegar a los lectores. Por tanto, en palabras de Huyssen (2002: 25), "es mucho lo que depende de las estrategias específicas de la representación y mercantilización y del contexto en que ambas son puestas en escena".

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

BIBLIOGRAFÍA

ANÓNIMO (sin fecha): *"Exhumaciones de la A.R.M.H."* [página web]. *Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica* [http://www.memoriahistorica.org.es/joomla/index.php/exhumaciones-armh, consultado el 10/10/2014].

ANÓNIMO (2007): *"El credo legionario"* [página web]. *La Legión Española* [http://www.lalegion.es/3/31.html, consultado el 15/6/2011].

AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma (2008): *Políticas de la memoria y memorias de la política.* Madrid, Alianza.

--- (2006): "La evocación de la guerra y del franquismo en la política, la cultura y la sociedad españolas", en S. Juliá (ed.), *Memoria de la guerra y del franquismo*. Madrid, Taurus, pp. 279-317.

--- (2004): "Guerra civil, franquismo y democracia", *Claves de Razón Práctica*, 140, pp. 24-33.

ALAMEDA, Irene Zoe (2007): "Isaac Rosa. La escritura responsable". *Literaturas.com* [en línea], 4 [http://www.literaturas.com/v010/sec0704/entrevistas/entrevistas-04.html, consultado el 10/5/2013].

ALBERCA, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción.* Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.

--- (2000): "Prosa autobiográfica y literatura", en J. Gracia (ed.), *Los nuevos nombres: 1975-2000*. Barcelona, Crítica, pp. 425-430.

ALONSO, Santos (2008): "Realismo tradicional". *Revista de libros* [en línea], 136, [http://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=1660&t=articulos, consultado el 13/7/2012].

ÁLVAREZ-BLANCO, Palmar & DORCA, Toni (2011): *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010): Un diálogo entre creadores y críticos.* Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.

AMELA, Víctor M. (29/02/2008): "La literatura me ha dado la felicidad". *La Vanguardia*, p. 80.

ANDERSON, Benedict (1983): *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* London, Verso.

ANDRES-SUÁREZ, Irene (2011): "Memoria e identidad en la novela española contemporánea: *El corazón helado*, de Almudena Grandes", en G. Champeau, J. F. Carcelén, G. Tyras & F. Valls (eds.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual. Veinte años de creación*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 309-325.

ANTÓN, Eva (2006): "Soldados de Salamina. Guerra y sexismo: otro ejemplo de la reacción patriarcal". *Labrys. Revista digital de estudios feministas* [en línea] [http://www.tanianavarroswain.com.br/labrys/labrys10/espanha/eva.htm, consultado el 9/1/2014].

ARENA, Marcelo Aníbal (2008): "'Ese perspectivismo indulgente del que somos hijos': representaciones del pasado reciente en *El vano ayer* de Isaac Rosa", en *Siglos XX y XIX. Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas* [en línea]. La Plata, Universidad Nacional de La Plata [http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar/i-congreso-2008/ponencias/Arena Marcelo.pdf, consultado el 10/11/2012].

ARJONA, Daniel (18/9/2008): "Isaac Rosa. 'Muchas novelas retratan una realidad de telecomedia'". *El Cultural* [en línea] [http://www.elcultural.es/version_papel/ LETRAS/23876/Isaac_Rosa, consultado el 16/5/2014].

ARMENGOU, Montse & BELIS, Ricard (2005): *Las fosas del silencio: ¿Hay un holocausto español?* Barcelona, Debolsillo.

ARÓSTEGUI, Julio (2006): "Traumas colectivos y memorias generacionales: el caso de la guerra civil", en J. Aróstegui & F. Godicheau (eds.), *Guerra Civil. Mito y memoria*. Madrid, Marcial Pons & Casa de Velázquez, pp. 57-92.

ASSMANN, Aleida (2010): "From Collective Violence to a Common Future: Four Models for Dealing with a Traumatic Past", en H. G. da Silva, A. Alves de Paula Martins, F. V. Guarda & J. M. Sardica (eds.), *Conflict, Memory Transfers and the Reshaping of Europe*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, pp. 8-23.

--- (2008a): "Canon and Archive", en A. Erll & A. Nünning (eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin, Walter de Gruyter, pp. 97-107.

--- (2008b): "Transformations between History and Memory", *Social Research*, vol. 75, 1, pp. 49-72.

--- (2004): "Four Formats of Memory: From Individual to Collective Constructions of the Past", en C. Emden & D. R. Midgley (eds.), *Cultural Memory and Historical Consciousness in the German-speaking World since 1500*. Bern, Peter Lang, pp. 19-37.

ASSMANN, Aleida & CONRAD, Sebastian (eds.) (2010): *Memory in a Global Age: Discourses, Practices and Trajectories.* Houndsmills, Palgrave Macmillan.

ASSMANN, Jan (2008): "Communicative and Cultural Memory", en S. B. Young (ed.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin, Germany, Walter de Gruyter, pp. 109-118.

ASSMANN, Jan & CZAPLICKA, John (1995): "Collective Memory and Cultural Identity", *New German Critique: An Interdisciplinary Journal of German Studies*, vol. 65, pp. 125-133.

ASURMENDI, Cecilia (2009): "Las preguntas de la memoria. Algunos procedimientos narrativos en *El vano ayer*", en *VI Encuentro Interdisciplinario. Las ciencias Sociales y humanas en Córdoba*, Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, Centro de Investigaciones María Saleme de Burnichon, Universidad Nacional de Córdoba.

AZANCOT, Nuria (22/06/2012): "Jordi Soler 'Ni mexicano ni español, lo que de verdad soy es un escritor irlandés'". *El Cultural* [en línea], [http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=31251, consultado el 14/7/2013].

BAKHTIN, Mikhail (1981): en *The Dialogic Imagination: Four Essays* [translated from Russian by Caryl Emerson and Michael Holquist]. Austin, University of Texas Press, pp. 259-422.

BAL, P. Matthijs, BAKKER, Arnold B. & BUTTERMAN, Olivia S. (2011): "The Influence of Fictional Narrative Experience on Work Outcomes: A Conceptual Analysis and Research Model", *Review Of General Psychology*, vol. 15, 4, pp. 361-370.

BECERRA MAYOR, David (2012): *La guerra civil como moda literaria (1989-2011)* [tesis doctoral inédita]. Universidad Autónoma de Madrid.

BELAUSTEGUIGOITIA, Santiago (2/3/2007): "Isaac Rosa critica una obra de juventud". *El País* [en línea] [http://elpais.com/diario/2007/03/02/andalucia/1172791347_850215.html, consultado el 6/7/2014].

BERLANGA, Angel (10/05/2009): "Los santos inocentes". *Página 12* [en línea] [http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5282-2009-05-10.html, consultado el 15/09/2013].

BERNECKER, Walther L. & BRINKMANN, Sören (2009): *Memorias divididas. Guerra Civil y franquismo en la sociedad y la política españolas 1936-2008.* Madrid, Abada Editores & Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

BLAS VIVES, Damián (2008): "Benjamín Prado. Literatura y derechos humanos: *Gente mala que camina*". *Evaristo cultural. Revista virtual de arte y literatura* [en línea], 7, [http://www.evaristocultural.com.ar/-%20EVARISTO%20Nro.%2007%20-/prado.htm, consultado el 17/5/2012].

BRICEÑO, Ximena & HOYOS, Héctor (2010): "'Así se hace literatura': historia literaria y políticas del olvido en *Nocturno de Chile* y *Soldados de Salamina*", *Revista Iberoamericana*, vol. 76, 232-233, pp. 601-620.

BRUNER, Jerome (1991): "The Narrative Construction of Reality", *Critical Inquiry*, vol. 18, 1, pp. 1-21.

BUCKLEY, Ramón (2008): "La novela nacional", *Revista de libros de la Fundación Caja Madrid*, 133, pp. 47.

BUERES, Enrique (2001): "Javier Cercas, con los ojos fijos ante el precipicio", *Clarín*, 34, pp. 29-36.

CARCELÉN, Jean François (2001): "Ficción documentada y ficción documental en la narrativa española actual: Ignacio Martínez de Pisón, Isaac Rosa", en G. Champeau, J. F. Carcelén, G. Tyras & F. Valls (eds.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 51-68.

CASANOVA, Julián (14/6/2005): "Mentiras convincentes". *El País* [en línea] [http://elpais.com/diario/2005/06/14/opinion/1118700008_850215.html, consultado el 3/10/2014].

CASTELLANOS, Jorge & MARTINEZ, Miguel A. (1981): "El dictador hispanoamericano como personaje literario", *Latin American Research Review*, vol. 16, 2, pp. 79-105.

CASTILLA, Amelia (22/11/1997): "Val convierte a Franco en protagonista de su novela". *El País* [en línea] [http://elpais.com/diario/1997/11/22/cultura/880153203_850215.html, consultado el 28/3/2014].

CASTRO, Antón (28/04/2007): "Almudena Grandes: Acta de una entrevista en Zaragoza", en el blog *Antón Castro* [http://antoncastro.blogia.com/2007/042801-almudena-grandes-acta-de-una-entrevista-en-zaragoza.php, consultado el 6/5/2013].

CECCHINI, Leonardo & HANSEN, Hans Lauge (eds.) (2014): *Conflictos de la memoria/Memoria de los conflictos. Modelos narrativos de la memoria intergeneracional en España e Italia.* University of Copenhagen, Museum Tusculanum Press.

CENARRO, Angela (2002): "Memory beyond the Public Sphere", *History & Memory*, vol. 14, 1, pp. 165-188.

CERCAS, Javier (2005): "Relatos reales", *Quimera*, 263-264, pp. 91-93.

--- (2001): *Soldados de Salamina.* Barcelona, Tusquets Editores.

CERCAS, Javier & TRUEBA, David (2003): *Diálogos de Salamina. Un paseo por el cine y la literatura.* Barcelona, Tusquets.

CHAMPEAU, Geneviève, CARCELÉN, Jean-François, TYRAS, Georges & VALLS, Fernando (2011): *Nuevos derroteros de la narrativa española actual. Veinte años de creación.* Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

CIFRE WIBROW, Patricia (2012a): "Memoria metaficcionalizada en *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* de Isaac Rosa", en H. L. Hansen & J. C. Cruz Suárez (eds.), *La memoria novelada: Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la Guerra Civil y el franquismo (2000-2010).* Bern, Switzerland, Peter Lang, pp. 169-188.

CIFRE WIBROW, Patricia (2012b): "Configuración de la memoria en *Soldados de Salamina*", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 18, pp. 216-230.

COHN, Dorrit (1999): *The Distinction of Fiction.* Baltimore, Johns Hopkins University Press.

--- (1990): "Signposts of Fictionality: A Narratological Perspective", *Poetics Today*, vol. 11, 4, pp. 775-804.

COLMEIRO, José F. (2005): *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad.* Barcelona, Anthropos Editorial.

CORBALÁN, Ana (2011): "Metaficción historiográfica en la novela española del siglo XXI: Hacia una reconstrucción del pasado nacional", *CIEHL: Cuaderno Internacional de Estudios Humanisticos y Literatura*, vol. 16, pp. 22-34.

COROMINAS, David (11/01/2007): "Una visión nostálgica es también una visión política". *Periódico Diagonal* [en línea] [https://www.diagonalperiodico.net/culturas/vision-nostalgica-es-tambien-vision-politica.html, consultado el 16/5/2014].

CRUZ SUÁREZ, Juan Carlos & GONZÁLEZ MARTÍN, Diana (2013): *La memoria novelada II. Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española.* Bern, Peter Lang.

DAL CIN, Sonya, ZANNA, Mark P. & FONG, Geoffrey T. (2004): "Narrative Persuasion and Overcoming Resistance", en E. S. Knowles & J. A. Linn (eds.), *Resistance and Persuasion*. London, Lawrence Erlbaum Associates, pp. 175-191.

DE KERANGAT, Zoé (2014): "Memorias desenterradas: Exhumaciones de fosas comunes republicanas en la Transición" [comunicación inédita]. *Pensar con la Historia desde el siglo XXI. XII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, celebrado en Madrid del 17 al 19 de septiembre.

DE MENEZES, Alison Ribeiro (2012): "Family Memories, Postmemory, and the Rupture of Tradition in Josefina Aldecoa's Civil War Trilogy", *Hispanic Research Journal*, vol. 13, 3, pp. 250-263.

DOMÈNECH, Albert (24/04/2008): "Antes las ideologías se vivían con más pasión, ahora es todo muy incrédulo". *La Vanguardia* [en línea], [http://www.lavanguardia.com/cultura/20080424/53457603762/antes-las-ideologias–se-vivian-con-mas-pasion-ahora-es-todo-muy-incredulo.html, consultado el 18/03/2010].

ECHEVARRÍA, Ignacio (24/04/2004): "El taciturno novio de la muerte". *El País* [en línea] [http://www-org.elpais.com/articulo/narrativa/taciturno/novio/muerte/elpepuculbab/20040424elpbabnar_6/Tes, consultado el 15/04/2010].

--- (18/7/2004): "*El vano ayer*". *La Nación* [en línea] [http://www.lanacion.cl/p4_lanacion/antialone.html?page=http://www.lanacion.cl/p4_lanacion/site/artic/20040717/pags/20040717202751.html, consultado el 28/10/2009].

ELIACHEFF, Caroline & SOULEZ LARIVIÈRE, Daniel (2009): *El tiempo de las víctimas* [traducción del francés de Rosina Lajo y María Victoria Frigola]. Madrid, Ediciones Akal.

ERLL, Astrid (2011a): *Memory in Culture*. Basingstoke, Palgrave Macmillan.

--- (2011b): "Travelling Memory", *Parallax*, vol. 17, 4, pp. 4-18.

--- (2009a): "Narratology and Cultural Memory Studies", en R. Sommer (ed.), *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*. Berlin, Germany, Walter de Gruyter, pp. 212-227.

--- (2009b): "Remembering across Time, Space, and Cultures: Premediation, Remediation and the 'Indian Mutiny'", en P. Bijl (ed.), *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. Berlin, Germany, Walter de Gruyter, pp. 109-138.

--- (2008): "Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory", en S. B. Young (ed.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin, Germany, Walter de Gruyter, pp. 389-398.

--- (2006): "Re-Writing as Re-Visioning: Modes of Representing the 'Indian Mutiny' in British Novels, 1857 to 2000", *European Journal of English Studies*, vol. 10, 2, pp. 163-185.

--- (2003): "The Great War Remembered: The Rhetoric of Collective Memory in Ford Madox Ford's Parade's End and Arnold Zweig's Der Streit um den Sergeanten Grischa", *Journal for the Study of British Cultures*, vol. 10, 1, pp. 49-75.

ERLL, Astrid & NÜNNING, Ansgar (2005): "Where Literature and Memory Meet: Towards a Systematic Approach to the Concepts of Memory Used in Literary Studies", *REAL: The Yearbook of Research in English and American Literature*, vol. 21, pp. 261-294.

ERLL, Astrid & RIGNEY, Ann (2009a): "Introduction: Cultural Memory and its Dynamics", en A. Erll & A. Rigney (eds.), *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural memory*. Berlin, Walter de Gruyter, pp. 1-11.

--- (2009b): *Mediation, remediation and the dynamics of cultural memory.* Berlin, Walter de Gruyter.

--- (2006): "Literature and the Production of Cultural Memory", *European Journal of English Studies*, vol. 10, 2, pp. 111-212.

FABER, Sebastiaan (2014): "Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes", *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 2, 1, pp. 137-155.

--- (2011a): "'¿Usted, qué sabe?' History, Memory, and the Voice of the Witness", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 36, 1, pp. 9-27.

--- (2011b): "La literatura como acto afiliativo: La nueva novela de la Guerra Civil (2000-2007)", en P. Alvarez-Blanco & T. Dorca (eds.), *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010)*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 101-110.

--- (2009): "Contestación a Santos Juliá", *The Colorado Review of Hispanic Studies*, vol. 7, pp. 245-249.

--- (2008): "The Novel of the Spanish Civil War", en M. E. Altisent (ed.), *A Companion to the Twentieth-Century Spanish Novel*. Woodbridge, England, Tamesis, pp. 77-90.

--- (2007): "The Debate about Spain's Past and the Crisis of Academic Legitimacy: The Case of Santos Juliá", *Colorado Review of Hispanic Studies*, vol. 5, pp. 165-190.

--- (2005): "The Price of Peace: Historical Memory in Post-Franco Spain, a Review-Article", *Revista Hispánica Moderna*, vol. 58, 1-2, pp. 205-219.

--- (2004): "Entre el respeto y la crítica. Reflexiones sobre la memoria histórica en España", *Revista Migraciones y Exilios: Cuadernos AEMIC*, vol. 5, pp. 37-50.

FÉRNANDEZ PRIETO, Celia (2005): "Representaciones de la guerra civil española en la novela y en el cine desde la década de los 90", en P. Poyato (ed.), *Historia(s), motivos y formas del cine español*. Córdoba, Plurabelle, pp. 173-187.

FERNÁNDEZ RUBIO, Andrés (15/08/1992): "El régimen de Franco es una invitación al olvido, según Santos Juliá". *El País* [en línea] [http://elpais.com/diario/1992/08/15/cultura/713829603_850215.html, consultado el 11/04/2012].

FLORENCHIE, Amélie (2011a): "Isaac Rosa", en N. Noyaret (ed.), *La narrativa española de hoy (2000-2010). La imagen en el texto*. Berlin, Peter Lang, pp. 1-26 [consultada una versión de la autora sin números de página].

--- (2011b): "Isaac Rosa o la 'escritura responsable'", en A. Florenchie & I. Touton (eds.), *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea (1950-2010)*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 131-149.

--- (2011c): "Radiografía de la violencia en la sociedad española contemporánea: la perversión del diálogo en las novelas de Isaac Rosa", en G. Champeau, J. Carcelén,

G. Tyras & F. Valls (eds.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual. Veinte años de creación*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 257-274.

FLUDERNIK, Monika (1996): *Towards a 'Natural' Narratology*. London, Routledge.

FOURTANÉ, Nicole & GUIRAUD, Michèle (eds.) (2009): *Les réélaborations de la mémoire dans le monde luso-hispanophone. Volume I Espagne et Portugal*. Nancy, Presses Universitaires de Nancy.

GÁLVEZ, Sergio (ed.) (2007): "Generaciones y memoria de la represión franquista: un balance de los movimientos por la memoria". Número monográfico de *Hispania Nova*, 7.

GÁLVEZ, Sergio (ed.) (2006): "Generaciones y memoria de la represión franquista: un balance de los movimientos por la memoria". Número monográfico de *Hispania Nova*, 6.

GARCÍA URBINA, Gloria (2006): "No basta con que callemos. Mala gente que camina, de Benjamín Prado: Una reivindicación de la historia completa". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* [en línea], 33, [https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero33/malagen.html, consultado el 11/4/2009].

GELI, Carles (13/12/2009): "Música narrativa contra el olvido". *El País* [en línea] [http://elpais.com/diario/2009/12/13/cultura/1260658805_850215.html, consultado el 22/1/2010].

GOLOB, Stephanie R. (2008): "Volver: the Return of/to Transitional Justice Politics in Spain", *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 9, 2, pp. 127-141.

GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio (2006): *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.

GOÑI, Javier (13/5/2006): "Ángeles y demonios". *El País* [en línea] [http://elpais.com/diario/2006/05/13/babelia/1147477830_850215.html, consultado el 18/9/2013].

GOYTISOLO, Juan (17/3/2007): "Ejercicio de valentía y lucidez". *El País* [en línea] [http://elpais.com/diario/2007/03/17/babelia/1174092619_850215.html, consultado el 6/7/2014].

GRANDES, Almudena (2007): *El corazón helado*. Barcelona, Tusqets.

GREEN, Melanie C. (2008): "Transportation Theory", en W. Donsbach (ed.), *The International Encyclopedia of Communication* [en línea]. Blackwell Reference Online, Blackwell Publishing [http://www.communicationencyclopedia.com/subscriber/tocnode.html?id=g9781405131995_chunk_g978140513199525_ss58-1, consultado el 10/5/2013].

GREEN, Melanie C., GARST, Jennifer & BROCK, Timothy C. (2004): "The Power of Fiction: Determinants and Boundaries", en L. J. Shrum (ed.), *The Psychology of Entertainment Media. Blurring the Lines between Entertainment and Persuasion*. London, Lawrence Erlbaum Associates, pp. 161-176.

HAFTER, Evelyn (2010): "La literatura de Isaac Rosa: nuevas miradas, nuevas preguntas (sobre el pasado reciente)", en R. Macciucci, M. T. Pochat & J. A. Ennis

(eds.), *Entre la memoria propia y la ajena. tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata, Ediciones del lado de acá, pp. 205-229.

--- (2008): "España de la rabia y de la idea: Contra un mañana efímero: Entrevista a Isaac Rosa", *Olivar: Revista de Literatura y Cultura Españolas*, vol. 9, 11, pp. 115-121.

HALBWACHS, Maurice (1950): *La mémoire collective* [públicación póstuma editada por Jeanne Alexandre]. Paris, Presses Universitaires de France.

--- (1941): *La topographie légendaire des évangiles en terre sainte: étude de mémoire collective.* Paris, Presses Universitaires de France.

--- (1925): *Les cadres sociaux de la mémoire.* Paris, Alcan.

HALL, Stuart (1990): "Cultural Identity and Diaspora", en J. Rutherford (ed.), *Identity: Community, Culture, Difference*. Londres, Lawrence & Wishart, pp. 222-237.

HANSEN, Hans Lauge (2012): "Formas de la novela histórica actual", en H. L. Hansen & J. C. Cruz Suárez (eds.), *La memoria novelada: Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la Guerra Civil y el franquismo (2000-2010)*. Bern, Switzerland, Peter Lang, pp. 83-103.

HANSEN, Hans Lauge & CRUZ SUÁREZ, Juan Carlos (2012) (eds.): *La memoria novelada: Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la Guerra Civil y el franquismo (2000-2010).* Bern, Switzerland, Peter Lang.

HANSEN, Hans Lauge, CRUZ SUÁREZ, Juan Carlos & SÁNCHEZ CUERVO, Antolín (eds.) (2014): *La memoria novelada III: Memoria y narración. Influencias transnacionales y contextos locales.* Bern, Peter Lang.

HELMS, Gabriele (2003): *Challenging Canada: Dialogism and Narrative Techniques in Canadian Novels.* Montreal, McGill-Queen's UP.

HERMAN, David (1999): "Introduction: Narratologies", en D. Herman (ed.), *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus, Ohio State University Press, pp. 1-30.

HERNÁNDEZ SACRISTÁN, Carlos (1995): "Deixis social y cortesía en textos científicos: un estudio contrastivo", *Verba*, vol. 22, pp. 477-500.

HOBSBAWM, E. J. (1972): "The Social Function of the Past: Some Questions", *Past & Present*, 55, pp. 3-17.

HOZ, Pedro de la (7/2005): "'El tiempo que vivimos es hijo de aquel vano ayer'. Entrevista con el escritor español Isaac Rosa". *La Jiribilla* [en línea] [http://www.lajiribilla.cu/2005/n220_07/220_01.html, consultado el 16/5/2014].

HUTCHEON, Linda (2002): *The Politics of Postmodernism.* London, Routledge.

HUTCHEON, Linda (1988): *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction.* New York, Routledge.

HUYSSEN, Andreas (2003): "Diaspora and Nation: Migration Into Other Pasts", *New German Critique*, 88, pp. 147.

--- (2002): *En busca del futuro perdido.* México, Fondo de Cultura Económica.

--- (2000): "Present Pasts: Media, Politics, Amnesia", *Public Culture*, vol. 12, 1, pp. 21-38.

IGLESIAS, María Antonia (28/1/2001): "Hablan las víctimas de Melitón Manzanas". *El País* [en línea] [http://elpais.com/diario/2001/01/28/domingo/980653598_850215.html, consultado el 27/5/2014].

JAMESON, Fredric (1981): *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act.* Ithaca, Cornell UP.

JÉREZ-FARRÁN, Carlos & AMAGO, Samuel (eds.) (2010): *Unearthing Franco's Legacy.* Notre Dame, University of Notre Dame.

JOHNSON, Jerelyn (2010): "Nation Heal Thyself: Illness and Recovery in *Mauricio o las elecciones primarias* and *Mala gente que camina*", *Hispanofila*, 160, pp. 1-12.

JULIÁ, Santos (2009a): "Carta a los Directores", *The Colorado Review of Hispanic Studies*, vol. 7, pp. 241-244.

--- (2009b): "Réplica a Sebastiaan Faber", *The Colorado Review of Hispanic Studies*, vol. 7, pp. 250.

--- (2006a): *Memoria de la Guerra Civil y del franquismo.* Madrid, Taurus.

--- (2006b): "Memoria, historia y política de un pasado en guerra y dictadura", en S. Juliá (ed.), *Memoria de la guerra y del franquismo*. Madrid, Taurus, pp. 27-77.

--- (2003): "Echar al olvido", *Claves de Razón Práctica,* 129, pp. 14-24.

KANSTEINER, Wulf (2004): "Genealogy of a Category Mistake: A Critical Intellectual History of the Cultural Trauma Metaphor", *Rethinking History*, vol. 8, 2, pp. 193-221.

KELLMAN, Steven (1980): *The Self-Begetting Novel.* New York, Columbia University Press.

KIENBERGER, Antonia (2010): "El pasado no cesa de pesar: Reflexiones sobre *El vano ayer* por Isaac Rosa Camacho", en C. v. Tschilschke & D. Schmelzer (eds.), *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 283-299.

KORCHECK, Kathy (19/04/2009): "Entrevista a Emma Riverola, autora de *Cartas desde la memoria*", en el blog *(Re)generando memorias* [http://seminario485.blogspot.com/2009/04/mi-entrevista-con-emma-riverola-autora.html, consultado el 18/03/2010].

KORTAZAR, Jon (2008): "Memoria y Guerra Civil en la narrativa vasca (1948-2007)", en *Siglos XX y XXI. Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, pp. 1-23.

LABANYI, Jo (2009): "The Languages of Silence: Historical Memory, Generational Transmission and Witnessing in Contemporary Spain", *Journal of Romance Studies*, vol. 9, 3, pp. 23-35.

--- (2008a): "The Politics of Memory in Contemporary Spain", *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 9, 2, pp. 119-125.

LABANYI, Jo (ed.) (2008b): "The Politics of Memory in Contemporary Spain". Número monográfico de *Journal of Spanish Cultural Studies*, 2.

--- (2007): "Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War", *Poetics Today*, vol. 28, 1, pp. 89-116.

LABRADOR MÉNDEZ, Germán (2011): "Historia y decoro: Éticas de la forma en las narrativas de memoria histórica", en P. Álvarez-Blanco & T. Dorca (eds.), *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010): Un diálogo entre creadores y críticos*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 121-130.

LACAPRA, Dominick (2004): *History in Transit: Experience, Identity, Critical Theory*. Ithaca, N.Y, Cornell University Press.

LEVY, Daniel & SZNAIDER, Natan (2006): *The Holocaust and Memory in the Global Age* [traducción del alemán de Assenka Oksiloff]. Philadelphia, Temple University Press.

LIIKANEN, Elina (2015): "La novela como viaje al pasado: El modo vivencial de representar la Guerra Civil y la dictadura franquista en la novela española actual", en L. Cecchini & H. L. Hansen (eds.), *Conflictos de la memoria / Memoria de los conflictos. Modelos narrativos de la memoria intergeneracional en España e Italia*. Copenhagen, Museum Tusculanum Press & University of Copenhagen, pp. 115-125.

--- (2013): "La herencia de una guerra perdida. La memoria multidireccional en *Los rojos de ultramar* de Jordi Soler", *Olivar: Revista de literatura y cultura españolas*, 20, pp. 77-109.

--- (2009a): "Dictador en el espejo: Llegada para mí la hora del olvido de Tomás Val como retrato de Franco y su régimen", en S. Rojo, E. Amorim Vieira, E. T. Roque Amaral & C. Silva de Barros (eds.), *Anais do V Congresso Brasileiro de Hispanistas [e] I Congresso Internacional da Associação Brasileira de Hispanistas*. Belo Horizonte, Facultade de Letras da UFMG, pp. 692-699.

--- (2009b): "En busca de un discurso adecuado: *El vano ayer* de Isaac Rosa", en N. Fourtané & M. Guiraud (eds.), *Les réélaborations de la mémoire dans le monde luso-hispanophone. Volume I Espagne et Portugal*. Nancy, Presses Universitarires de Nancy, pp. 389-402.

--- (2006): *Novelar para recordar: la posmemoria de la Guerra Civil y el franquismo en la novela española de la democracia. Cuatro casos* [Trabajo de Investigación Tutelado inédita]. Universidad de Santiago de Compostela.

LINAGE CONDE, Antonio (2000): "Paleopatología e historia". *Convenit Internacional* [en línea], 4, [http://www.hottopos.com/convenit4/linage.htm, consultado el 19/4/2009].

LINARES, Andrés (2008): *La vida en rojo.* Producciones Cinematográficas Alea, España.

LÓPEZ, Ángeles (3/2008): "Ignacio Martínez de Pisón 'Las dictaduras están llenas de dictadores de diferentes tamaños'". *Literaturas.com* [en línea] [http://www.literaturas.com/v010/index0803revista.asp, consultado el 09/01/2012].

LOUREIRO, Angel G. (2008): "Pathetic Arguments", *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 9, 2, pp. 225-237.

LUENGO, Ana (2004): *La encrucijada de la memoria: La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea.* Berlin, Frey.

MACCIUCCI, Raquel (2010a): "La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario", en R. Macciucci, M. T. Pochat & J. A. Ennis (eds.), *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata, Ediciones del lado de acá, pp. 17-49.

--- (2010b): "El pasado sin red. Poética y moral de la memoria en *El vano ayer* de Isaac Rosa", en R. Macciuci, M. T. Pochat & J. A. Ennis (eds.), *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata, Ediciones del lado de acá, pp. 231-259.

MACCIUCCI, Raquel, POCHAT, María Teresa & ENNIS, Juan Antonio (2010): *Entre la memoria propia y la ajena: Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata, Ediciones del lado de acá.

MACCIUCI, Raquel & BONATTO, Virginia (2008): "'Machado es el dechado de virtudes republicanas por exelencia': entrevista con Almudena Grandes sobre *El corazón helado*". *Olivar: Revista de literatura y cultura españolas* [en línea], 11, [http://www.sedici.unlp.edu.ar?id=ARG-UNLP-ART-0000004265, consultado el 27/10/2014].

MAINER, José-Carlos (2006): "Para un mapa de lecturas de la Guerra Civil (1960-2000)", en S. Juliá (ed.), *Memoria de la guerra y del franquismo*. Madrid, Taurus, pp. 135-161.

MARTÍ GÓMEZ, José (08/06/2008): "Ignacio Martínez de Pisón: 'No podemos evitar que los padres nos traspasen lo mejor y lo peor de sí mismos'". *Magazine* [en línea] [http://magazine.lavanguardia.com/salud/psicologia/reportaje/cnt_id/1997, consultado el 09/03/2012].

MARTÍN GIJÓN, Mario (2012): "Performatividad y deconstrucción de la novela de la memoria: Sobre *El vano ayer* (2004) y *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* (2007) de Isaac Rosa", en H. L. Hansen & J. C. Cruz Suárez (eds.), *La memoria novelada. Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la Guerra Civil y el franquismo (2000-2010)*. Bern, Switzerland, Peter Lang, pp. 157-167.

MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio (22/05/2012): *"Félix, thanks. Un recuerdo de Félix Romeo"* [página web]. *Club Dante* [http://www.clubdante.net/cd/faces/includes/public_agora.xhtml?own=AUTHOR&item=116&currentLanguage=es, consultado el 30/11/2012.

--- (2011): "Dos dedicatorias, dos recuerdos", *Rolde: revista de cultura aragonesa*, 138-139, pp. 32.

--- (2008): *Dientes de leche*. Barcelona, Seix Barral.

MARTÍNEZ RUBIO, José (2012a): "Del documento como verdad al documento como mentira; apropiaciones de la ficción en la novela española actual", en S. Boadas, F. E. Chávez & D. G. Vicens (eds.), *La tinta en la clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*. Barcelona, PPU, pp. 413-422.

--- (2012b): "La historia como espacio del crímen: casos reales en la ficción de *Enterrar a los muertos*, de Ignacio Martínez de Pisón, y *Cita a Sarajevo*, de Francesc Bayarri", en J. Sánchez Zapatero & Á. Martín Escribá (eds.), *El género negro: el fin de la frontera*. Santiago de Compostela, Andavira Editora, pp. 41-48.

--- (2012c): "Investigaciones de la memoria: El olvido como crimen", en H. L. Hansen & J. C. Cruz Suárez (eds.), *La memoria novelada. Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la Guerra Civil y el franquismo (2000-2010)*. Bern, Switzerland, Peter Lang, pp. 69-82.

MARTÍNEZ, María Victoria (2008): "Recuerdos de la desmemoria. La memoria crítica del 'vano ayer', según Isaac Rosa", en *Siglos XX y XIX. Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas* [en línea]. La Plata, Universidad Nacional de La Plata [http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar/i-congreso-2008/ponencias/MartinezMariaVictoria.pdf, consultado el 23/11/2013].

MASOLIVER RÓDENAS, J. A. (14/11/2007): "El reino perdido". *La Vanguardia*, p. 13.

MORA, Rosa (10/6/2005): "Los nietos de la guerra también somos mutilados". *El País* [en línea] [http://elpais.com/diario/2005/06/10/cultura/1118354406 _850215.html, consultado el 22/1/2010].

MORENO-NUÑO, Carmen (2006): *Las huellas de la Guerra Civil. Mito y trauma en la narrativa de la España democrática.* Madrid, Ediciones Libertarias.

NEUMANN, Birgit & NÜNNING, Ansgar (2014): "Metanarration and Metafiction", en P. Hühn, J. C. Meister, J. Pier & W. Schmid (eds.), *The Living Handbook of Narratology* [en línea]. Hamburg, Hamburg University [http://www.lhn.uni-hamburg.de/, consultado el 22/1/2014].

NIEDERHOFF, Burkhard (2009): "Perspective/Point of View", en P. Hühn, J. C. Meister, J. Pier & W. Schmid (eds.), *Handbook of Narratology*. Hamburg, Hamburg University Press, pp. 384-397.

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (1992): "El dictador latinoamericano (Aproximación a un arquetipo narrativo)", *Philologia hispalensis*, 7, pp. 91-102.

NORA, Pierre (1996): *Realms of Memory: Rethinking the French Past. Vol. 1, Conflicts and Divisions.* New York, Columbia University Press.

NÜNNING, Ansgar (2009): "Surveying Contextualist and Cultural Narratologies: Towards an Outline of Approaches, Concepts and Potentials", en R. Sommer (ed.), *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*. Berlin, Germany, Walter de Gruyter, pp. 48-70.

--- (2004): "Where Historiographic Metafiction and Narratology Meet: Towards an Applied Cultural Narratology", *Style*, vol. 38, 3, pp. 352-375.

OBIOLS, Isabel (24/11/2004): "Jordi Soler novela la excepcional historia de su familia de exiliados". *El País* [en línea] [http://www.elpais.com/articulo/cultura/Jordi/Soler/novela/excepcional/historia/familia/exiliados/elpepicul/20041124elpepicul_10/Tes, consultado el 22/1/2010].

OLAZIREGI ALUSTIZA, Mari Jose (2015): "Cartografía de la memoria en la literatura vasca actual", en L. Cecchini & H. L. Hansen (eds.), *Conflictos de la memoria/Memoria de los conflictos. Modelos narrativos de la memoria intergeneracional en España e Italia*. Copenhagen, Museum Tusculanum Press & University of Copenhagen, pp. 219-230.

OLAZIREGI, Mari Jose (ed.) (2011): "Literaturas ibérricas y memoria histórica". Número monográfico de *Riev: Revista Internacional de los Estudios Vascos*, 8.

--- (2009): "La recuperación de la memoria histórica en la novela contemporánea vasca", *Euskera*, vol. 54, 2-2, pp. 1027-1046.

OLICK, Jeffrey K. & ROBBINS, Joyce (1998): "Social Memory Studies: From 'Collective Memory' to the Historical Sociology of Mnemonic Practices", *Annual Review of Sociology*, vol. 24, pp. 105-140.

ORSINI-SAILLET, Catherine (ed.) (2008): *Mémoire(s). Représentationes et transmission dans le monde hispanique (XX^e^-XXI^e^ siécles).* Dijon, Éditions Universitaires de Dijon.

PLA, Xavier (2011): "La inquebrantable fidelidad a lo real. Novela y guerra en Cataluña", *Riev: Revista Internacional de los Estudios Vascos*, 8, pp. 78-102.

POTOK, Magda (2012): "Estrategias literarias para la recuperación de la memoria histórica. La narrativa actual frente a la guerra civil", *Études romanes de Brno*, vol. 33, 2, pp. 9-20.

PRADO, Benjamín (2007): *Mala gente que camina.* Madrid, Punto de Lectura.

--- (16/1/2009): "¿Será usted un niño robado por el franquismo?". *El País* [en línea] [http://elpais.com/diario/2009/01/16/opinion/1232060404_850215.html, consultado el 18/9/2013].

PRESTON, Paul (2012): *The Spanish Holocaust. Inquisition and Extermination in Twentieth-Century Spain.* London, HarperPress.

--- (2004): *Palomas de guerra.* Barcelona, Debolsillo.

QUIJANO VELASCO, Mónica (2011): "Geografías del recuerdo: memoria, literatura y exilio", *Andamios*, vol. 8, 15, pp. 37-61.

RANZATO, Gabriele (2006): *El pasado de bronce. La herencia de la guerra civil en la España democrática* [traducción del italiano de Juan Carlos Gentile Vitale]. Barcelona, Ediciones Destino.

REIN, Raanan (ed.) (2002): "Spanish Memories: Images of a Contested Past". Número monográfico de *History and Memory*, 14, 1/2.

RENDUELES, César (2004): "Isaac Rosa. La anamnesis del franquismo". *Ladinamo* [en línea], 13, [http://www.ladinamo.org/ldnm/articulo.php?numero=13&id=324, consultado el 19/9/2007].

RESINA, Joan Ramon (2000): *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy.* Amsterdam, Netherlands, Rodopi.

RICŒUR, Paul (1984): *Time and Narrative* [vol. 1]. Chicago, The University of Chicago Press.

RIGNEY, Ann (2010): "The Dynamics of Remembrance: Texts between Monumentality and Morphing", en A. Erll & A. Nünning (eds.), *A Companion to Cultural Memory Studies*. Berlin, Germany, Walter de Gruyter, pp. 345-353.

--- (2009): "All This Happened, More or Less: What a Novelist Made of the Bombing of Dresden", *History and Theory*, vol. 48, 2, pp. 5-24.

--- (2008): "Fiction as a Mediator in National Remembrance", en S. Berger, L. Eriksonas & A. Mycock (eds.), *Narrating the Nation: Representations in History, Media, and the Arts*. New York, Bergham Books, pp. 79-96.

--- (2005): "Plenitude, Scarcity and the Circulation of Cultural Memory", *Journal of European Studies*, vol. 35, 1, pp. 11-28.

--- (2004): "Portable Monuments: Literature, Cultural Memory, and the Case of Jeanie Deans", *Poetics Today*, vol. 25, 2, pp. 361-396.

RIVEROLA, Emma (2008): *Cartas desde la ausencia.* Barcelona, Seix Barral.

RODRIGO, Javier (2006): "La guerra civil: 'Memoria', 'olvido', 'recuperación' e instrumentación", *Hispania Nova*, 6, pp. 1-26.

RODRÍGUEZ FISCHER, Ana (2006): "Una mezcla mareante". *Revista de libros* [en línea], 119 [http://www.revistadelibros.com/articulos/una-mezcla-mareante, consultado el 17/8/2011].

ROMEO, Félix (2008): "Ignacio Marínez de Pisón: "Perseguir la felicidad acaba convirtiéndose en una condena"". *Mercurio: Panorama de libros* [en línea], 98 [http://www.revistamercurio.es/images/pdf/mercurio_098.pdf, consultado el 25/10/2014].

ROSA, Isaac (24/4/2010): "La sábana santa de la Transición", en el blog *Trabajar cansa. Público* [http://blogs.publico.es/trabajarcansa/2010/04/24/la-sabana-santa-de-la-transicion/, consultado el 14/5/2014].

--- (2007): *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* Barcelona, Seix Barral.

--- (2004): *El vano ayer*. Barcelona, Seix Barral.

--- (6/7/2006): "Empacho de memoria". *El País* [en línea] [http://elpais.com/diario/2006/07/06/opinion/1152136806_850215.html, consultado el 16/5/2014].

--- (18/4/2010): "Es a la democracia a quien pedimos cuentas", en el blog *Trabajar cansa. Público* [http://blogs.publico.es/trabajarcansa/2010/04/18/es-a-la-democracia-a-quien-pedimos-cuentas/, consultado el 16/5/2014].

--- (4/8/2005): "Isaac Rosa Premio Internacional Rómulo Gallegos Discurso de agradecimiento". *analítica.com* [en línea] [http://analitica.com/cultura/lo-actual/isaac-rosa-premio-internacional-romulo-gallegos-discurso-de-agradecimiento/, consultado el 25/10/2014].

ROTHBERG, Michael (2009): *Multidirectional Memory.* Stanford, CA, Stanford UP.

RUBIO PUEYO, Vicente "“En las páginas de un libro”: ideología y novela en *El vano ayer* de Isaac Rosa", en el blog *Einbahnstrasse* [https://einbahnstrasse.wordpress.com/2008/09/20/en-las-paginas-de-un-libro-ideologia-y-novela-en-el-vano-ayer-de-isaac-rosa/, consultado el 25/3/2014].

RUIZ MANTILLA, Jesús (7/4/2006): "Benjamín Prado denuncia en *Mala gente que camina* la impunidad del franquismo". *El País* [en línea] [http://elpais.com/diario/2006/04/07/cultura/1144360806_850215.html, consultado el 18/9/2013].

RUIZ MARTÍNEZ, José Manuel (2013): "Verdad ficcional frente a verdad factual o Poesía frente a Historia. Una polémica entre Javier Cercas y Arcadi Espada", en J. C. Cruz Suárez & D. González Martín (eds.), *La memoria novelada II. Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*. Bern, Peter Lang, pp. 139-154.

RUIZ VEGA, Antonio (sin fecha): "*Soldados de Salamina*. Javier Cercas". *Crimental* [en línea] [http://www.crimental.com/RuizVega/soldados.htm, consultado el 19/5/2005].

SÁNCHEZ, Pablo (2007): "Memoria histórica y heterogeneidad cultural en *Los rojos de ultramar*, de Jordi Soler", *Revista Hispánica Moderna*, vol. 60, 2, pp. 159-170.

SÁNCHEZ, Mariela (2012): "Dos Españas en boca de dos generaciones para la narración del franquismo: Un contrapunto conversacional en *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado", *Revista de Literatura, História e Memória*, vol. 8, 12, pp. 58-75.

SANCHEZ, Pablo (2007): "Memoria historica y heterogeneidad cultural en *Los rojos de ultramar*, de Jordi Soler", *Revista Hispanica Moderna*, vol. 60, 2, pp. 159-170.

SANTAMARÍA COLMENERO, Sara (2013): *La palabra como acontecimiento: Segunda República, Guerra Civil y posguerra en la novela actual (1990-2010)* [tesis doctoral inédita]. Universitat de València.

--- (2012): "Historia, testigo y nación en *Mala gente que camina* de Benjamín Prado", en H. L. Hansen & J. C. Cruz Suárez (eds.), *La memoria novelada: Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la Guerra Civil y el franquismo (2000-2010)*. Bern, Switzerland, Peter Lang, pp. 55-67.

--- (2011): "La novela de la memoria como novela nacional: *El corazón helado*, de Almudena Grandes, ¿nuevo episodio nacional?", en Á. Barrio Alonso, J. de Hoyos & R. Saavedra Arias (eds.), *Nuevos horizontes del pasado: culturas políticas, identidades y formas de representación*. Santander, Publican, pp. 1-13.

SANTOS, Care (26/5/2006): "Solo con invitación: Benjamín Prado", en el blog *La tormenta en un vaso* [http://latormentaenunvaso.blogspot.fi/2006/05/solo-con-invitacin-benjamn-prado.html, consultado el 3/9/2013].

SANZ VILLANUEVA, Santos (1/4/1998): "Franco novelado". *Revista de libros* [en línea], 16 [http://www.revistadelibros.com/articulos/franco-novelado, consultado el 10/11/2014].

SCHOUTEN, Fiona (2009): *A Diffuse Murmur of History. Literary Memory Narratives of Civil War and Dictatorship in Spanish Novels after 1990*. Nijmegen, Radboud Universiteit Nijmegen.

SILVA, Lorenzo (2005): *Carta blanca*. Madrid, Espasa Calpe.

SILVA, Lorenzo (2000-2005): *"Carta blanca"* [página web] [http://www.lorenzo-silva.com/index_espanol.htm, consultado el 04/04/2011.

SLATER, Michael D. (2002): "Entertainment education and the persuasive impact of narratives", en M. C. Green, J. J. Strange & T. C. Brock (eds.), *Narrative Impact: Social and Cognitive Foundations*. Mahwah, Lawrence Erlbaum Associates Publishers, pp. 157-181.

SOLDEVILA DURANTE, Ignacio & LLUCH PRATS, Javier (2006): "Novela histórica y responsabilidad social del escritor: el camino trazado por Benjamín Prado en *Mala gente que camina*", *Olivar: Revista de literatura y cultura españolas*, 8, pp. 33-44.

SOLER, Jordi (12/1/2013): "La desmemoria". *El País* [en línea] [http://elpais.com/elpais/2013/01/02/opinion/1357156205_776222.html, consultado el 5/7/2013].

--- (29/6/2013): "México no está en Sudamérica". *El País* [en línea] [http://elpais.com/elpais/2013/06/26/opinion/1372252970_044115.html, consultado el 5/7/2013].

--- (31/10/2010): "El relato catalán". *El País* [en línea] [http://elpais.com/diario/2010/10/31/opinion/1288476012_850215.html, consultado el 5/7/2013].
--- (15/2/2009): "Rojos y judíos". *El País* [en línea] [http://elpais.com/diario/2009/02/15/opinion/1234652404_850215.html, consultado el 18/7/2013].
--- (1/2/2008): "La ignorancia". *El País* [en línea] [http://elpais.com/diario/2008/02/01/opinion/1201820404_850215.html, consultado el 18/7/2013].
--- (2004): *Los rojos de ultramar.* Madrid, Alfaguara.
--- (19/12/2005): "México y la muerte de Azaña: La misión del embajador Rodríguez". *El sueño igualitario* [en línea] [http://www.cazarabet.com/esi/22/, consultado el 16/10/2014].
--- (3/1/2010): "Los nuevos españoles". *El País* [en línea] [http://elpais.com/diario/2008/01/03/opinion/1199314804_850215.html, consultado el 18/7/2013].
--- (sin fecha): *"Querido general Franco"* [página web]. *jordisolerescritor* [http://www.jordisolerescritor.com/articulos/franco.html, consultado el 5/7/2013].
SONTAG, Susan (2004): *Regarding the Pain of Others.* London, Penguin Books.
TESÓN, Nuria (10/9/2006): "Esquelas de las dos Españas". *El País* [en línea] [http://elpais.com/diario/2006/09/10/espana/1157839217_850215.html, consultado el 9/10/2014].
TODOROV, Tzvetan (2000a): *Los abusos de la memoria.* Barcelona, Paidós.
--- (2000b): *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*. Barcelona, Ediciones Península.
TSCHILSCHKE, Christian von & SCHMELZER, Dagmar (eds.) (2010): *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
TYRAS, Georges (2011): "Relato de investigación y novela de la memoria: *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, y *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado", en G. Champeau, J. Carcelén, G. Tyras & F. Valls (eds.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual. Veinte años creación*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 343-364.
VAL, Tomás (1997): *Llegada para mí la hora del olvido.* Madrid, Alfaguara.
VALC, Carmen (2013): "Cartografías de la H(h)istoria. Entrevista a Ignacio Martínez de Pisón", *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 1, 1, pp. 153-162.
VALLE DETRY, Mélanie (2012): "Isaac Rosa y los lectores: Narrar y leer el pasado con responsabilidad", *Etudes Romanes de Brno*, vol. 33, 2, pp. 21-31.
--- (2010): "De la lectura exigente a la escritura responsable: entrevista a Isaac Rosa". *Manuscrt.Cao* [en línea], 9 [http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3906654, consultado el 25/10/2014].
VÁZQUEZ MARTÍN, Eduardo (3/6/2005): "*Los rojos de ultramar* de Jordi Soler". *paginadigital* [en línea] [http://www.paginadigital.com.ar/articulos/2005/2005seg/literatura/rojos-ultramar-030605.asp, consultado el 9/8/2013].
VILAVEDRA, Dolores (2011a): "Guerra Civil y literatura gallega", *Riev: Revista Internacional de los Estudios Vascos*, 8, pp. 62-77.
--- (2011b): "Memoria y postmemoria: La elaboración literaria de la guerra civil en la narrativa gallega", en R. Macciucci & F. Gerhardt (eds.), *Diálogos transatlánticos.*

memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Volumen II: Representaciones del pasado reciente: II República, Guerra Civil, exilio, posguerra [en línea]. La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata [http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar/search?Description=%27Vilavedra,%20Dolores%27&portal_type%3Alist=File&submit=Buscar, consultado el 12/4/2014.

--- (2006): "A Guerra Civil na narrativa galega: un ámbito moral", *Grial: Revista galega de cultura*, 170, pp. 128-133.

VON TSCHILSCHKE, Christian & SCHMELZER, Dagmar (2010): *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual.* Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.

WHITE, Hayden (1987): *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation.* Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

WIEVIORKA, Annette (2006): *The Era of the Witness* [traducción del francés de Jared Stark]. Ithaca, Cornell University Press.

WINTER, Ulrich (ed.) (2006): *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo: Representaciones literarias y visuales.* Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vertvuert.

YOLDI, José & LÁZARO, Julio M.(27/2/2012): "El Supremo considera que Garzón erró, pero no prevaricó, y lo absuelve". *El País* [en línea] [http://politica.elpais.com/politica/2012/02/27/actualidad/1330340276_898741.html, consultado el 10/10/2014].

ZAPATA-CALLE, Ana (2009): "La memoria histórica como tema central en *El corazón helado* de Almudena Grandes". *Lengua y literatura* [en línea], vol. 4, 2 [http://ojs.gc.cuny.edu/index.php/lljournal/article/view/489/597, consultado el 25/10/2014].

ZERUBAVEL, Eviatar (1996): "Social Memories: Steps to a Sociology of the Past", *Qualitative Sociology*, vol. 19, 3, pp. 283.

Esta tesis examina las representaciones de la Guerra Civil española y la dictadura franquista en la novela española actual. Los autores, nacidos entre los años 1960 y 1975, pertenecen a la tercera generación, la generación de "los nietos de la guerra". Las obras analizadas fueron publicadas entre los años 1997 y 2008 durante el llamado "boom de la memoria". Se argumenta en el presente trabajo que estas novelas funcionan en la cultura de la memoria española como *medios de memoria cultural*, dado que contribuyen a producir, moldear y difundir diferentes imágenes, versiones e interpretaciones del pasado violento del país.

A partir del análisis narratológico de diez obras, en esta tesis se propone que la novela española actual de la tercera generación emplea tres modos principales de representar el pasado reciente del país: *el modo vivencial*, *el modo reconstructivo* y *el modo contestatario*. Cada uno de estos modos tiene sus propias implicaciones éticas y epistemológicas que afectan al tipo de memoria cultural que producen las novelas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

UNIVERSITY OF HELSINKI