



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

Memoria de la guerra civil y el franquismo en la novela española de la democracia (1980-2008). Estrategias narrativas y dinámicas de representación

Tesis

que para optar por el grado de:

DOCTOR EN LETRAS

Presenta:

GERARDO ROBLES HERNÁNDEZ

Comité tutor:

Dra. María de Lourdes Franco Bagnouls
(Instituto de Investigaciones Filológicas)

Dra. María Teresa Miaja de la Peña
(Facultad de Filosofía y Letras)

Dr. José María Villarías Zugazagoitia
(Facultad de Filosofía y Letras)

México, D. F. Junio 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

*Con Dios está la sabiduría y el poder;
suyo es el consejo y la inteligencia*
Job 12:13

A mi familia:

*A mi madre: Gracias por acompañarme en este tiempo de duras pruebas,
tu apoyo y comprensión han sido mi refugio y mi sostén.*

A mis hermanas Jeannet y Ana: Gracias por su amor incondicional.

*A mis sobrinos Ana Karime, Miguel Shubert, Vania Elisa, Pedro Isaac y Ángel Gerardo:
Gracias por los hermosos momentos que me hacen pasar y por su amor.*

A mis tutores:

*Dra. Lourdes Franco Bagnouls: Gracias por su ejemplo de honestidad y profesionalismo,
gracias por la formación que me ha dado en estos años,
gracias por los consejos y por considerarme parte de su familia.*

*Dra. María Teresa Miaja de la Peña: Gracias por su paciencia y comprensión,
gracias por su ayuda que ha ido más allá de lo profesional.*

*Dr. José María Villarías Zugazagoitia: Gracias por su apoyo,
gracias por sus palabras de ánimo en los momentos más difíciles de este proyecto,
gracias por los consejos, la confianza y por su generosa amistad.*

A los sinodales de tesis:

*Dra. Tatiana Aguilar-Álvarez Bay y Dr. Fabrizio Cossalter:
Gracias por sus observaciones y por el tiempo invertido en la revisión de esta tesis.*

Por último, pero no menos importantes:

*A la Dra. Raquel Mosqueda Rivera:
Gracias por tu amistad.*

*A Laura Ignacio Olalde:
Gracias por todo.*

ÍNDICE DE CONTENIDO

Introducción	i
Cap. 1. Relación entre historia, literatura, memoria	1
El auge contemporáneo de la memoria. El giro hacia el pasado, 1	
Historia y memoria, 6	
El nacimiento de un nuevo campo historiográfico, 10	
Diferencias y vínculos entre Historia y memoria, 13	
Memoria colectiva y Memoria histórica, 16	
Teorías sobre la memoria, 18	
Maurice Halbwach: la memoria colectiva, 18	
Pierre Nora: les lieux de mémoire, 22	
Literatura y memoria, 26	
Historia y literatura, 33	
La postmodernidad en la Historia y la Literatura, 39	
Los historiadores redescubren la literatura: la ficcionalización de la historia, 48	
La literatura redescubre la historia: la historización de la ficción, 53	
Novela histórica, 57	
Metaficción historiográfica, 72	
Cap. 2. Memoria de la guerra civil española y el tópico del fantasma o aparecido	81
El documento como estrategia narrativa, 105	
El relato oral y el testimonio como estrategias narrativas, 111	

Cap. 3. El documento como estrategia narrativa	125
<i>Beatus Ille</i> de Antonio Muñoz Molina. Los objetos como detonadores de memoria, 126	
<i>Mala gente que camina</i> de Benjamín Prado. ¿Cómo se borran las fronteras entre ficción y realidad?, 167	
<i>Los girasoles ciegos</i> de Alberto Méndez. O el manuscrito encontrado, 207	
Cap. 4. El relato oral y el testimonio como estrategias narrativas	263
<i>Luna de lobos</i> de Julio Llamazares. O la deconstrucción de la leyenda del maquis, 266	
<i>El lápiz del carpintero</i> de Manuel Rivas. El poder sanador de la palabra, 294	
<i>La voz dormida</i> de Dulce Chacón. Que mi nombre no se borre en la Historia, 325	
Conclusiones	356
Bibliografía	364

INTRODUCCIÓN

A un observador extranjero como yo no deja de parecer interesante la obsesión por la memoria que en los últimos años se ha apoderado del debate público español. Pero el “giro hacia el pasado” es un fenómeno transnacional, que se ha alimentado, a partir de la década de los ochenta, del uso del Holocausto como figura universal del trauma histórico.¹

La presencia pretérita de la guerra civil y la posguerra en la sociedad española dibuja los contornos de un presente paradójico, un presente que no deja de exhumar y redescubrir el pasado, caracterizado por la frágil convivencia entre el impulso hacia la reconstrucción crítica del pasado —en particular de la relación dinámica entre memoria e historia— y la pretensión de recuperación integral de la memoria.

La guerra civil española ha sido el acontecimiento más dramático y traumático de la historia española del siglo XX. Ésta marca de manera violenta e indeleble tanto la memoria de sus protagonistas directos e indirectos como la de sus descendientes (unos estudios dicen que ha afectado ya a la generación de bisnietos de los participantes de la contienda),² así como todas las generaciones futuras que, aún hoy, sienten cómo toda la historia contemporánea española está marcada por la guerra civil.

En España, los perdedores de la guerra fueron excluidos del imaginario colectivo y de la representación social del pasado. Así, su memoria fue relegada al ámbito individual o familiar, con lo que la construcción *a posteriori* de la identidad y de la explicación del pasado traumático desde lo colectivo toma formas discursivas de reivindicación, de

¹ Cfr. Eugenia Allier Montaña, “El auge contemporáneo de la memoria”, en *Humanidades y Ciencias Sociales*, UNAM, vol. 5, núm. 43, 2009, pp. 16-17, en línea, http://www.humanidades.unam.mx/revista_43/revista_43tema13pdf.

² Cfr. Magdalena González, “Apuntes para un método de análisis mnemónico intergeneracional sobre la guerra civil”, en *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, núm. 6, 2006, en línea, <http://hispanianova.rediris.es>.

devolución o de recuperación.³ El fin de la dictadura produjo en España una situación difícil. En la Transición los partidos políticos evitaron el tema de la contienda civil para asegurar la paz y la estabilidad. Así se sentaron las bases del mito más poderoso de la identidad nacional española en democracia, el de la superación del pasado bélico, el mito de la “reconciliación nacional”, del “nunca más” y de la Transición modélica.⁴ Esto influyó en la construcción de una no-política de la memoria; esta política del silencio ha durado hasta la última década del siglo XX, e incluso ha permeado la primera década del siglo XXI.⁵ Con los años, en el campo cultural y social ha surgido una demanda civil por un tratamiento abierto y honesto del pasado, pero también un numeroso sector de la sociedad ha preferido olvidar en vez de “remover el pasado”.⁶ Así, se vive en la España actual un conflicto en que se enfrentan la necesidad de saber y el deseo de olvidar. Como resultado de este choque de actitudes surgen expresiones memorísticas distintas que reflejan el creciente interés en la recuperación de la memoria histórica.

En los primeros años del siglo XXI se observa un *boom* en la publicación de obras de diversos géneros que se ocupan de la guerra civil española. En 2005 con la conmemoración de los 30 años de democracia en España, los medios de comunicación y la crítica literaria

³ Véase Javier Rodrigo, “La guerra civil: ‘memoria’, ‘olvido’, ‘recuperación’ e instrumentación”, en *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, núm. 6, 2006, pp. 10-11, en línea, <http://hispanianova.rediris.es>.

⁴ Cfr. Javier Rodrigo, *art. cit.*, pp. 16-19.

⁵ Francisco Espinosa Maestre expone en un artículo que para el historiador Santos Juliá, así como para otros intelectuales, durante la Transición no hubo pacto de silencio alguno sino que, por el contrario, se abordaron todas las cuestiones del pasado reciente español por duras que fueran; Espinosa Maestre asegura que, en lo que toca a la represión franquista, la realidad fue otra. No se investigó dicho pasado y además se hizo todo lo posible para que tal cosa no ocurriera. Por otra parte, la Transición no recuperó memoria alguna; simplemente dejó que la que venía del franquismo siguiera su curso. Cfr. Francisco Espinosa Maestre, “De saturaciones y olvidos. Reflexiones en torno a un pasado que no puede pasar”, en *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, núm. 7, 2007, en línea, <http://hispanianova.rendiris.es>.

⁶ Cfr. José María Izquierdo, “La narrativa del nieto del derrotado. Últimas novelas sobre la guerra civil española”, Actas del IV Congreso Nacional de ANPE-Norge, Un ciclo con la reforma educativa “Kunnskapsløftet”. ¿Nuevas perspectivas para el español?, Kristiansand 19, 20 y 21 de septiembre 2012, Universitetet I Agder, pp. 1-10, en línea, http://www.mecd.gob.es/dctm/redele/Material-RedEle/Numeros%20Especiales/2013esp16ivcongresoanpe/2013_ESP_16_IVCongreso_ANPE_Izquierdo.pdf?documentId=0901e72b81793ff6.

se han referido a este fenómeno como un “despertar tras la amnesia”. En 2006, con el 70 aniversario del inicio de la guerra civil, el comentario periodístico y literario sobre el episodio histórico y sus repercusiones ha crecido. Sociólogos, políticos, historiadores, novelistas y otras voces tratan con asiduidad y entusiasmo sobre este tema.

El mundo editorial no ha pasado la ocasión para explotar la mina de oro que es el descubrimiento de la guerra desde el enfoque literario y del entretenimiento. Editoriales han creado ya colecciones dedicadas a este tema. Además se reeditan clásicos como *Por quién doblan las campanas* de Hemingway, *Los hijos muertos* de Ana María Matute o *Los cipreses creen en Dios* de José María Gironella. El tema de la guerra apela a la sensibilidad de varios lectores: tanto los nostálgicos de un pasado que sufrieron directamente, como de aquéllos que nacieron décadas más tarde pero quieren saber qué les pasó a sus padres o a sus abuelos. Es decir, un drama que entretiene, informa, y hasta apacigua las conciencias.

Así, el largo enfrentamiento de las dos Españas se ha convertido en un tema de interés popular y en un éxito comercial. No sorprende que sea un éxito literario y cinematográfico, pues la ficción es capaz de retratar el trauma de manera más poderosa y a la vez más accesible que la historia. Pero también es relevante preguntar por qué la guerra —su representación y memoria— es una moda a tantos niveles, de qué maneras se lleva a cabo su producción y a quién le interesa que sea así. No deja de sorprender, e inquietar, que un drama histórico haya alcanzado a velocidad record modos tan variados y exitosos de representación ficticia. Este interés vertiginoso por la memoria de la guerra resulta irónico considerando que, fuera del plano de la ficción, tanto a nivel personal como institucional, el reconocimiento y expresión pública de responsabilidades va más lento o es aún inexistente.

En España, las expresiones de la memoria surgen en los medios intelectuales con base en los testimonios de los vencidos en la guerra civil y los que sufrieron las represalias de la

dictadura. Estos grupos fueron estigmatizados, calumniados y silenciados por la dictadura, después fueron anulados y nuevamente silenciados por la élite política.⁷

La literatura, en el difícil proceso de reconstrucción de la memoria de la guerra civil y de la represión, tiene relevancia notable por su capacidad de crear discusiones, levantar interrogantes y cruzar temas y problemas compartidos por la Historia. En este contexto de memorias (y olvidos) rivales, los novelistas tienen un papel valioso como ejercitadores de la memoria, como agentes que participan en el campo de disputa y movilizan fuerzas a favor de una causa generando un movimiento de carácter colectivo. Para muchos escritores, la obra literaria dedicada a la memoria es un intento de llenar el hueco existente entre la historia y el público en general, como una forma de ofrecer una representación del pasado y así demostrar su persistencia en el presente. Lejos de competir con la disciplina histórica, la vocación testimonial de la ficción literaria es un valioso recurso para las herramientas hermenéuticas de los propios historiadores, porque trata de enlazar nuestro presente con la ausencia y el irreparable silencio de quienes cayeron en los abismos de la historia.

En las reflexiones de un narrador comprometido a captar las voces, flébiles o mudas, de las víctimas y reconocer los lugares de sus duelos, se perfila la topografía de un espacio que aún está sumergido en los desastres del pasado. Así, la mirada del escritor es una mirada arqueológica, que rescata los escombros de unas memorias-ruinas para recordar el tejido concreto de vidas perdidas y a la vez salvar los vacíos que ninguna abstracción llenaría. Así, la ficción al servicio de la verdad se torna materia de reflexión histórica y procede de una realidad probada para proponer hipótesis verosímiles pero no verificables.

⁷ Véase el artículo de Gustavo Muñoz Barrutia, “La problemática del pasado y el discurso sobre la reconciliación nacional del socialismo español durante el franquismo y la primera parte de la transición: su relación con la acción política del partido”, en *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, núm. 6, 2006, en línea, <http://hispanianova.rediris.es>, el cual explora el papel de los distintos partidos políticos en este entierro negociado del pasado.

El objetivo de esta investigación es reflexionar sobre un fenómeno que surgió en la literatura española contemporánea, al final de la dictadura: la memoria de la guerra civil y el franquismo en novelas surgidas en democracia (1980-2008). El análisis se hará con base en varios ejemplos narrativos y se tomarán como marco teórico conceptos surgidos de la sociología, la historia y la filosofía.

Se eligió el período de los años ochenta hasta la época actual por varios factores, entre ellos: la salida de un régimen político (fin de la dictadura y entrada a la democracia) que trajo cambios tanto a nivel social como cultural; en literatura esto se ve como una renovación estética y temática, una literatura escrita en libertad fuera de la censura y con un interés por narrar historias lejos del experimentalismo de la década pasada; la novela que surge en este periodo es una narrativa que se enmarca fuera del proyecto de la modernidad, e incluso se encuadraría en los límites de la posmodernidad, o más allá de ésta, lo que implica en principio un compromiso ético más firme con el pasado, así como la superación de un relativismo moral que define el modo de novelar durante la Transición democrática y el auge del paradigma posmodernista de los años ochenta. Asimismo, las ficciones de este periodo revelan un interés por los problemas de identidad, la crisis de las relaciones sociales y los ajustes y desajustes de cuentas con la memoria. También en estos años surgen una serie de géneros híbridos deudores a la ficción y al periodismo (reportaje).

Es en los años ochenta que en España se notó por primera vez el fenómeno de la verdadera recuperación de la memoria histórica y que evolucionó en los años siguientes. Esto coincide con la aparición de una nueva generación de escritores que publicaron sus primeras novelas en estos años. Nacidos hacia la mitad de la década de 1950, no vivieron personalmente los acontecimientos que narran en sus obras (la guerra civil), por esta razón, pueden hablar de la historia con mayor distancia que los autores que sí vivieron las

crueldades bélicas. Los escritores que sufrieron la experiencia de la guerra no lograban hablar objetivamente de ésta o ni siquiera podían hablar de la guerra misma. Es decir, esta nueva generación de narradores no tuvo una experiencia directa del conflicto bélico, ya sea como participantes (adultos), o como testigos que sufrieron sus consecuencias (niños de la guerra), el contacto que tienen con la guerra civil ha sido a través de historias personales heredadas de padres o abuelos escuchadas en la infancia o descubiertas en la juventud, de relatos orales de otras experiencias, o por medio de la investigación en testimonios y fuentes documentales. Con la generación que se dio a conocer en los ochenta aparecieron los primeros autores que sí querían hablar de y, sobre todo, recordar la guerra civil.

Así, el relevo generacional significa el cambio de una literatura basada en la memoria personal a una novelística inspirada en una memoria indirecta, transmitida. Son sujetos que no vivieron en persona la experiencia, sino que tienen acceso a ella mediante el recuerdo de otro sujeto. Esto implica una transformación de los hechos recordados, pues el receptor los completa y elabora mediante la imaginación y sus conocimientos históricos procedentes de otras fuentes. Este tipo de memoria se diferencia del discurso histórico por el fuerte lazo emocional que aún une al sujeto de la memoria con el objeto de ésta, es decir se trata de lo que se ha llamado posmemoria.⁸ El prefijo “post” no se refiere a una superación o ausencia de memoria sino a un tipo de práctica que implica la memoria de segunda generación.

⁸ Cfr. Marianne Hirsh, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, Harvard University Press, 2002. Marina Hirsch ha acuñado el concepto de posmemoria para denominar la memoria de segunda generación acerca de una experiencia colectiva traumática. Es decir, el sujeto de la posmemoria no vivió personalmente la experiencia o el acontecimiento recordado, anterior a su nacimiento, sino que tiene acceso a él mediante el recuerdo de otra persona. Esto implica inevitablemente una transformación de la dicha memoria, ya que el receptor la completa y la elabora mediante la imaginación y sus conocimientos históricos procedentes de otras fuentes. Para Hirsch, la distancia generacional y la mediación son claves para distinguir la memoria directa de la posmemoria. Sin embargo, la posmemoria se diferencia de la historia debido al fuerte lazo emocional que todavía une al sujeto de la memoria con el objeto de ésta. Para una discusión más amplia del término puede verse Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México: Siglo XXI, 2006, pp. 125-157.

Además, es en los años ochenta que el tema de la guerra civil y sus secuelas entra en una nueva vertiente. Maryse Bertrand señala dos rutas a la hora de tocar el tema de la guerra civil: “la primera viene a ser una continuación de una característica de la década final del franquismo y del principio de la Transición: el autobiografismo; y la segunda nació ya iniciada la década de los ochenta: la mitificación del tema”.⁹ En la primera el relato histórico se une a las vivencias del autor, destacan relatos como *Autobiografía de Federico Sánchez*, de Jorge Semprún, o *Historia de una maestra* de Josefina Aldecoa, y, en la segunda, la lucha cainita se ve ya no como un trastorno histórico, político y social, sino que se desideologiza, se mitifica, resaltan obras como *Mazurca para dos muertos* (1983), de Camilo José Cela, *Beatus Ille* (1986) y *Beltenebros* (1989), de Antonio Muñoz Molina o *Luna de lobos* (1985) de Julio Llamazares. En la última tendencia, “la guerra civil ya no se utiliza como motivo para justificar una ideología precisa, ya no sirve más que de pretexto para relatar conflictos eternos, para dar cuenta de una condición humana, degradada si se quiere, pero perenne”.¹⁰ La guerra civil en la mano de los jóvenes fabuladores ya no será terreno de análisis o de discusión, sino que se situará en el lejano campo del mito.¹¹

Son escritores con una memoria heredada, cuyos rasgos remiten por un lado a la transmisión de la “memoria de la identificación” moral con los vencidos, por el otro a la visión del pasado propia de una generación criada durante la última etapa de la dictadura y llegada a la madurez tras la muerte de Franco. Memoria marcada por la dialéctica entre los

⁹ Maryse Bertrand de Muñoz, “Presencia y transformación del tema de la guerra en la novela española desde los años ochenta”, en *Ínsula*: Madrid, 13: 584-590, 1996.

¹⁰ Maryse Bertrand de Muñoz, “Novela histórica, autobiografía y mito. (La novela y la guerra civil española desde la Transición)”, en José Romera Castillo, et al. (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX*, p. 30.

¹¹ Santos Sanz Villanueva comparte la misma idea de Bertrand de Muñoz acerca de la mitificación del tema de la guerra civil, al respecto véase: Santos Sanz Villanueva, “La novela”, en Darío Villanueva (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. IX. Los nuevos nombres 1975-1990*, pp. 262-263, y Santos Sanz Villanueva, “Contribución al estudio del género histórico en la novela actual”, en *Príncipe de Viana*, Anejo, núm. 18, 2000, p. 376.

mitos sedimentados en el imaginario colectivo de un mundo rural a punto de desaparecer y los traumas de una Guerra Civil que infringió a su comunidad unas heridas aún abiertas.

Pero, ¿en qué consiste la nueva literatura sobre la guerra? Entre el profuso grupo de novelas que abordan el tema se encuentran obras de Javier Marías, *El siglo*; Isaac Rosa, *El vano ayer*; Ignacio Martínez de Pisón, *Dientes de leche*; Javier Cercas, *Soldados de Salamina*; Dulce Chacón, *La voz dormida*; Carme Riera, *La mitad del alma*; Ángeles Caso, *Un largo silencio*; Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos*; Manuel Rivas, *El lápiz del carpintero*; Almudena Grandes, *El corazón helado*; por citar sólo algunos. Muchos de estos novelistas no escribieron sobre la guerra antes del reciente *boom*. Si bien es cierto que el tema de la guerra no es nuevo en la literatura del siglo XX,¹² la reciente narrativa ofrece perspectivas sobre el conflicto que son particulares a una nueva generación de escritores que no la vivieron, pero que desde sus respectivas creaciones intentan rememorarla. No son biografías noveladas (al estilo de Jorge Semprún en *Autobiografía de Federico Sánchez*, o de Juan Goytisolo en *Señas de identidad*), ni novelas históricas, ya que no tienen como objetivo primero recomponer fielmente una época o un evento histórico.¹³ Tampoco son novelas de la memoria en donde el desarrollo y la definición del individuo se perciben dentro de la rememoración del pasado. Se acercan más a la definición de novela de la

¹² Desde el final de la dictadura franquista es notable el número de novelas cuya temática trata de la guerra civil y sus consecuencias. La continuidad del tema no sólo obedece a que aún vivan algunos de quienes padecieron los años de la posguerra, sino también a que es un tema axial del devenir español y del siglo XX. Además, la contienda configura un mundo de matices múltiples descubierto por quienes no vivieron esa etapa de primera mano, sino que la conocieron a través de testimonios ajenos. También despierta la curiosidad de los jóvenes que conocen el pasado español por medio de la diversidad de enfoques del cine y la literatura, enfoques que hoy tratan de rescatar cuanto la dictadura ocultó y la Transición posterior dejó de lado. Cfr. Maryse Bertrand de Muñoz, “Las novelas recientes de la guerra civil española” en: Maxime Chevalier, Francois López, Joseph Pérez, Noel Salomon (eds.). *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, vol. 1, [Bordeaux, 2-8 de septiembre de 1974]. Bordeaux: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Universidad de Bordeaux III, 1977, en línea, http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/05/aih_05_1_017.pdf, y Maryse Bertrand de Muñoz, “Presencia y transformación del tema de la guerra en la novela española desde los años ochenta”, en *Ínsula*: Madrid, 13: 584-590, 1996.

¹³ Aunque la crítica y la mercadotecnia a la hora de vender estas novelas ha insistido reiteradamente en clasificarlas dentro de este rubro de novelas históricas.

memoria propuesta por Gonzalo Sobejano, aplicable a aquellas narrativas donde el pasado se percibe como consumado, y aparece en forma de recuerdos a menudo inconexos desde un presente que sirve de punto de mira.¹⁴

La reciente novela española sobre la guerra reconstruye episodios del conflicto a través de un narrador-protagonista cuya identidad no queda del todo comprometida o atrapada en el pasado. En parte porque no lo ha presenciado, pero, además, porque la guerra se reconstruye desde un presente bien definido que no pierde relevancia narrativa frente a los saltos atrás. Un factor que distingue la novela reciente de la de décadas anteriores es que los autores de las primeras no vivieron la guerra. La perspectiva de Javier Marías y Javier Cercas, por ejemplo, es la del hijo que hereda del padre la memoria traumática de la guerra pero, a diferencia de él, siente ahora la necesidad de mirar al pasado que era tabú. A la memoria de esta generación se ha sumado la de una tercera (a la que pertenece, por ejemplo, Isaac Rosa). Es la de aquélla que sólo ha vivido en la era democrática y no por ello se han librado de los fantasmas de la casa encantada que les ha tocado habitar.

Los novelistas españoles de este último cuarto de siglo no son los únicos, ni siquiera los primeros en forzar la puerta de la memoria para desembocar sobre la conciencia de un país perdido: el de la infancia. Pero la novela de la lucha cainita cuenta con un gran número de protagonistas de edad madura que sienten casi una obligación de explorar en sus raíces para resolver situaciones del presente sobre asuntos emocionales. Los autores crean o recrean a jóvenes personajes, narradores que vuelven a su infancia para reconstruir su ser interior, que dialogan con el que fueron hace muchos años, como lo hicieron otros antes que ellos. Hace poco se hablaba de la generación de los hijos, pero ahora se tiene que

¹⁴ Gonzalo Sobejano, "The testimonial novel and the novel of memory", en Harriet Turner y Adelaida López de Martínez (eds.). *The Spanish Novel. From 1600 to the Present*. Cambridge: Cambridge UP, 2003, pp. 172-192.

hablar de la generación de los nietos, pues muchos de estos personajes retornan a su infancia, entran en contacto con su abuelo o abuela y narran sus relaciones con ellos, cómo vivieron los años de lucha fratricida y los siguientes; la verdad de lo que se escondió por mucho tiempo aparece poco a poco, así estos personajes que eran niños entonces entienden muchos hechos callados, episodios escamoteados, y la dulzura de las emociones al contacto de sus abuelos les ayuda a sobrevivir en un mundo lleno de problemas y de dificultades. La factura de este tipo de narraciones estructuradas casi de la misma manera: el narrador que parte de la fecha de enunciación a un periodo anterior y hace marcha atrás en el tiempo se presta para múltiples análisis e interpretaciones.

Esa vuelta de la guerra y la posguerra a través de la literatura continúa siendo, entre los españoles, más compromiso que evasión y, sobre todo, es sentido de responsabilidad de los escritores hacia la sociedad. En el caso de la novela histórica, ésta ha recuperado pasajes ausentes en el discurso historiográfico hegemónico que se ha transmitido.

Pero no debemos caer en la postura inocente de que estas nuevas novelas sobre la guerra civil sean un síntoma de una reconciliación definitiva de España con su pasado. Aunque todos estos autores comparten el compromiso de rescatar las voces de las víctimas del franquismo, en realidad, hacen mucho más que eso: proponen diversas relaciones entre ese pasado y el presente, distintas vías de reconstrucción de ese pasado y, finalmente, diversos modos de entender el papel de la memoria. A esto hay que añadir que hay visiones dispares sobre la guerra: hay quienes opinan que el conflicto se extiende hasta hoy y que por eso es necesario seguir indagando en lo que pasó, y hay quien considera que la Transición fue un éxito y que el conflicto entre las dos Españas es un episodio cerrado. La masiva corriente de recuperación de la memoria se ha interpretado como un intento de recobrar las historias silenciadas de las víctimas de la guerra y hacerles justicia póstuma.

Este rescate, en el campo literario, se da con ciertas ambigüedades y matices. Tener en cuenta estas diferencias, y no sólo los puntos de encuentro, resulta revelador a la hora de cuestionar la autocomplacencia de aquellas narrativas que retratan la guerra civil como un conflicto ideológico liquidado y caduco, de cuyo efecto está inmune el presente. Tales propuestas parecerían síntomas mal disfrazados de una amnesia aún no superada.

En este trabajo, mediante el análisis de las siguientes obras: *Luna de Lobos* (1985) de Julio Llamazares; *Beatu Ille* (1986) de Antonio Muñoz Molina; *El lápiz del carpintero* (1998) de Manuel Rivas; *La voz dormida* (2002) de Dulce Chacón; *Los girasoles ciegos* (2004) de Alberto Méndez; y *Mala gente que camina* (2006) de Benjamín Prado; se buscarán algunas características comunes que definan la novela española sobre la Guerra Civil y el franquismo basada en la memoria. Me interesa estudiar las implicaciones ético-políticas de este tipo de literatura, es decir, con qué fines se construye la memoria literaria. Por otra parte, quiero estudiar la relevancia social de estas novelas y analizar cuál es su aportación a la discusión sobre la recuperación de la memoria histórica en la España contemporánea. Es decir, ¿qué tipo de pasado reconstruyen los novelistas y qué significado tiene ese pasado hoy día?

A pesar de la variedad formal, las novelas propuestas como *corpus* tienen varios elementos en común. Todas adoptan una postura moral favorable a los vencidos de la guerra, todas reivindican a algún sector de la sociedad olvidado por la Historia (los maquis, las mujeres resistentes, o los soldados anónimos) o reivindican a alguna figura histórica. Ninguna de las novelas hace una apología de las tendencias ideológicas de estos grupos, sino que los observa desde una distancia crítica. Las obras narran más bien la tragedia de hombres y mujeres ante una situación límite, se profundiza en las reacciones que genera tal situación, como el miedo, el dolor, el desesperado apego a la vida. El conflicto y sus causas

ideológicas pertenecen claramente al pasado; lo que perdura es la huella que dejaron los acontecimientos en la memoria colectiva y en las personas que los vivieron. Lo que reivindican los novelistas es el derecho a la memoria y a conocer la historia reciente de España, manipulada durante el franquismo y silenciada por los políticos en la Transición. Algunas de las historias, aunque basadas en testimonios, en experiencias personales, en memorias familiares, son ficcionalizadas de manera que el texto se encuentra tanto en el terreno de la ficción como el de la realidad (historia).

Para los autores que veremos en este estudio, la memoria es un elemento central, pues mediante los espacios subjetivos que generan los testigos-personajes que abundan en estas novelas se realiza una reconstrucción más comprometida, y más relevante, del pasado histórico. Las novelas de este trabajo parten de una copiosa documentación verídica (y apócrifa) que se combina con los mencionados testimonios. Esta combinación de testimonio y documentación es una de las características paradigmáticas de estas novelas.

Estos textos manifiestan una temática compartida, pero también recursos importantes en la novela última española, como la crisis de identidad, la introspección, lo testimonial, las relaciones entre ficción e historicidad, la combinación de elementos biográficos y los ficticios introducidos por el autor dentro de la novela. Además, en su afán por contar, de saber y conocer, de reunir datos y cohesionar testimonios, varias novelas convergen en una estructura de indagación, de develación de un sentido y de investigación en torno a alguien desaparecido o en torno a un objeto que es reintroducido del pasado que altera el rumbo de la historia y también lleva a que unos personajes inventen a otros como en el trabajo de la escritura. El novelar sobre la búsqueda se ha vuelto un tópico, esta búsqueda nos lleva a la exhumación de objetos que cambian nuestra percepción del pasado. Junto a la hibridación de géneros, el mestizaje y la ficción histórica, predomina también, implícitamente en unos

textos y de manera explícita en otros, lo que se ha denominado de diversos modos desde los años sesenta: metanovela, novela ensimismada, reflexiva, autofágica, autogenerativa, autoconsciente, en suma metafictiva: la novela que vuelve sobre sí misma y destaca su condición de artificio, expone estrategias de la ficción, enfatiza el conflicto entre esta última y la realidad, y se forja un proyecto literario que no es otro que la construcción autoconsciente del texto literario, es decir, el proceso mismo de novelar.

Realidad y ficción, historia, autobiografía y novela, todo ello constituye un conjunto difícil de desentrañar y el tratar de analizarlo y comprobar el resultado estético resulta a menudo muy arduo, pero nos permite distintas vías de acercamiento al problema que abarca desde la relación historia-literatura, historia-memoria, memoria-literatura, la nueva concepción que hay de la novela histórica, la autobiografía, etc.

Se puede decir que este interés por parte de los escritores españoles sobre temas relacionados con la memoria ha inaugurado un nuevo subgénero literario que denominaremos provisionalmente como: “ficciones de la memoria” que son aquellas narraciones dedicadas al conflicto y a la larga posguerra, en las cuales ha prevalecido casi siempre la mirada retrospectiva y la ansiedad por hacer balance del pasado antes que auscultar el presente. Este subgénero a menudo desarrolla una reflexión acerca de la problemática del peso de la memoria y de los límites de la representación del pasado, echando una mirada muy fecunda hacia las modalidades de transmisión de los recuerdos individuales y colectivos y hacia los cambios en la sensibilidad por lo sucedido.

Dentro de esta literatura se observa que la misma estructura de las novelas, la misma manera en que se usan los personajes, el empleo de las voces narrativas, es decir, cuestiones formales relacionadas con la construcción del texto, reflejan la intención que el autor tiene de darle voz a unos testimonios que se creen reales para ayudar a la reconstrucción de la

memoria colectiva sobre el pasado español reciente. Así, hay obras en las que domina el diálogo, textos polifónicos, en los que se ofrecen varias voces que cuentan historias diferentes; en muchos casos también observamos que hacia el final de la narración se da un pacto explícito entre el relato literario y la memoria personal de una serie de grupos que han proporcionado su experiencia para que después el autor la emplee en su ficción. Esto resulta problemático, pues este pacto no siempre se cumple con honestidad.

Las narraciones comparten un vínculo emocional con el pasado. Cada una de ellas es una excursión al pasado, a la vida de las generaciones anteriores. Mediante la escritura, los novelistas buscan no sólo una conexión intergeneracional sino también una continuidad entre el ayer y el hoy. La Guerra Civil es el principio del presente y resulta necesaria para entender la sociedad española hoy. Las novelas basadas en la memoria no estudian el pasado a causa del pasado mismo, sino que lo usan como una herramienta para entender la actualidad y para construir un futuro diferente. El objetivo no es detener “el pasado que no pasa”, sino superarlo. Los novelistas proponen que para liberarse del lastre del pasado dictatorial, primero hay que conocerlo y admitirlo; no se logra una verdadera reconciliación mediante un silencio pactado o un olvido fingido, sino a través de un diálogo abierto.

En conjunto, las novelas basadas en la memoria construyen un pasado plural, que tiene muchas voces, muchas historias y muchos puntos de vista. Este tipo de literatura incluye textos que escogen como marco temporal la guerra y la posguerra, pero con una obvia conexión establecida entre el pasado y el presente. Así, las obras ofrecen ciertos motivos para expresar dicha relación (los cuales se utilizan como estrategias narrativas para acercarse a ese pasado), defendiendo así la necesidad de recuperar la memoria: por ejemplo el hallazgo de un texto inédito que el afortunado narrador utiliza para darnos a conocer un aspecto olvidado. O exhumando objetos del pasado, los cuales cambian nuestra percepción

del pretérito. Otra forma en la que se recupera la memoria del pasado es mediante el rescate de historias de personajes marginados, a las que se les da un tratamiento emocional afectivo o sentimental. Lo mismo pasa con el rescate de personajes históricos que se han olvidado injustamente o se quiere mostrar otra faceta de su vida. Estos motivos, que nos muestran esa relación entre pasado y presente, se pueden englobar en un tópico más amplio que tiene que ver con el fantasma o aparecido, en el sentido de que los fantasmas son huellas de los que no se les permitió dejar una huella, es decir, las víctimas de la historia y en particular los grupos subalternos, cuyas historias, las de los perdedores, están fuera de las narrativas dominantes de los vencedores. Las diferentes elaboraciones literarias de la derrota, de la lucha, de la represión son esenciales en la representación de la memoria, de la historia cotidiana, de la experiencia humana, individual y colectiva del pasado reciente español.

Por tanto, las novelas que utilizaremos en la presente investigación para analizar el fenómeno de la guerra civil y el franquismo en la reciente narrativa española, ofrecen sin duda aspectos muy interesantes desde el punto de vista sociológico y en cuanto a estructuras, estilo, estrategias narrativas y dinámicas de representación, siendo estos dos últimos aspectos en los cuales centraremos este estudio.

Este trabajo intenta exponer la propuesta de una vía de análisis para un conjunto de “ficciones de la memoria” en la narrativa española contemporánea. Si bien los motivos más generales de la exhumación y el (des)aparecido (fantasma) son los que constituyen el objeto de la investigación, ahondaremos en dos distintas formas de la fantasmagoría que han utilizado los escritores para acercarse al tema del reciente pasado en España.

Para la realización de esta investigación tomaremos, además, ideas relacionadas con la filosofía de la historia sobre todo por lo que respecta a la relación de historia y memoria; abordaremos también el fenómeno de la llamada “memoria colectiva”, y la “memoria

histórica”, así como el concepto de lugares de memoria; por otra parte tocaremos la relación que existe entre historia y literatura, asunto que ha cobrado auge a partir de las ideas de Hayden White¹⁵ acerca del discurso histórico visto como un discurso con características literarias (poéticas) y la concepción de la historia como narración propuesta por Paul Ricoeur. Asimismo, revisaremos los conceptos de novela histórica y metaficción historiográfica que son de especial importancia en esta relación entre literatura e historia.

El primer capítulo abordará la importancia de la memoria como aspecto fundamental en la elaboración de los estudios históricos en la actualidad. Se considerarán las relaciones entre historia y memoria, literatura y memoria, así como historia y literatura en este apartado se advertirá cómo han ido borrándose las fronteras entre ambas disciplinas a partir de la década de 1980, dando como resultado un nuevo paradigma en el estudio de ambas disciplinas, lo que nos llevará como consecuencia a revisar las ideas que existen sobre novela histórica y metaficción historiográfica.

El segundo capítulo abordará de manera específica cómo se ha construido la memoria colectiva en España y las transformaciones que ha sufrido la memoria de la guerra civil, también se analizará el tópico del fantasma o aparecido como una propuesta de análisis para las ficciones de la memoria.

En el tercer y cuarto capítulo, respectivamente, se ahondará en dos distintas formas de la fantasmagoría que han utilizado los escritores para acercarse al tema del reciente pasado en España: a) A través del hallazgo de un texto inédito o un objeto, que un afortunado narrador utiliza para darnos a conocer un aspecto olvidado del pasado (exhumación). Este motivo nos lleva a reflexionar sobre el uso del documento, en una acepción muy amplia,

¹⁵ Con respecto a este tema puede verse Hayden White. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: FCE, 1992. En esta obra White establece e identifica los elementos específicamente poéticos de la historiografía y la filosofía de la historia.

como estrategia en la reconstrucción del pasado. b) Mediante el rescate de historias específicas que se manipulan de diferente manera (las historias pueden ser reales tomadas de testimonios, o cercanas a la vida del escritor, o documentadas a través de la investigación en otras fuentes), estas historias generalmente tratan de explorar y reivindicar la experiencia de los vencidos de una manera directa y explícita, así como la de los grupos marginados como las mujeres y los homosexuales, o por medio del uso de un personaje histórico, de relevancia o no, y a través de su punto de vista hacer la reconstrucción de ese pasado. En este grupo cobra especial importancia el testimonio y el relato oral como estrategias para reconstruir ese pasado.

El análisis de estas narraciones desde esta perspectiva del tópico del fantasma o aparecido nos lleva a una situación concreta: mientras que para el historiador es fundamental el tipo de materiales con los que trabaja (documentos o testimonios), pues ellos determinan el rumbo de su investigación, hacer historia o hacer memoria; para el novelista no hay una restricción en el tipo de materiales que usa para llevar a cabo su ficción, puede usar los objetos-documentos exclusivamente o los testimonios de personajes marginales u olvidados por la Historia, pero también los combina.

1. RELACIÓN ENTRE HISTORIA, LITERATURA, MEMORIA

El auge contemporáneo de la memoria. El giro hacia el pasado

La memoria es la propiedad de conservación de ciertas informaciones: “un conjunto de funciones psíquicas gracias a las cuales el ser humano puede actualizar impresiones o informaciones pasadas, que él se imagina como pasadas”.¹ Pero para que se recupere un recuerdo, en primer lugar debe entenderse que nunca se había perdido: “Si vuelve un recuerdo, es que lo había perdido; pero si, a pesar de todo, lo vuelvo a encontrar y lo reconozco, es que su imagen había sobrevivido”.² Es decir, la huella psíquica no desapareció, el recuerdo puede suponerse disponible, si no accesible: el pasado experimentado es indestructible. Aunque si lo recuperamos es porque estaba olvidado: el recuerdo sólo es posible sobre la base de olvidar.

La capacidad de recordar y olvidar el pasado siempre ha estado presente en los seres humanos. Pero, desde hace algún tiempo, la memoria se ha convertido en una obsesión cultural de monumentales proporciones en el mundo entero.³ La memoria cotiza ahora al alza,⁴ pero no siempre fue así. Ha ganado en prestigio e importancia últimamente porque es una especialidad académica, con revista propia, profusos proyectos internacionales y líneas de investigación, debates entre historiadores etc. Los estudios sobre la memoria son una vía

¹ Jacques Le Goff, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona: Paidós, 1991, p. 131.

² Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, p. 551

³ Cfr. Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Buenos Aires: FCE, 2001, p. 20.

⁴ Para el historiador Guillermo Bustos: “La memoria conquistó el mundo contemporáneo y se ha convertido en una preocupación central de la cultura y de la política” (véase Guillermo Bustos, “La irrupción del testimonio en América Latina: intersecciones entre historia y memoria”, *Historia Crítica*, núm. 40, Bogotá, enero-abril, 2010, pp. 10-19).

privilegiada para el estudio de la historia reciente. Pero el mayor logro ha sido la aceptación de la memoria por parte de la Historia como una forma de conocimiento, a través de las víctimas, de algunos aspectos del pasado que tienen fuerte significación en el presente. En las últimas décadas, la historia se acercó a la memoria y aprendió a interrogarla; la expansión de las “historias orales” y las microhistorias es suficiente para probar que este tipo de testimonios ha obtenido una escucha tanto académica como mediática. No es que ahora las víctimas tengan más espacio mediático y se vean más, sino que la historia ya no puede referirse a ellas como el precio inevitable a pagar por el progreso. La memoria *per se* no resuelve, pero evidencia fallas de heridas no cerradas. Lo interesante es ver dónde se cruza con la Historia y analizar esas encrucijadas. Un problema añadido es la llamada “guerra de memorias”, la rivalidad creciente entre memorias y la competencia en el *ranking* de víctimas.⁵ No debe dejarse de mencionar el incremento vertiginoso de las conmemoraciones, que es complementario a la aceleración del tiempo social actual que promueve la disolución de las experiencias históricas a favor de un continuo presente.

La memoria preserva el pasado para sacarle utilidad en el presente (reconocimiento, reparación) y en el futuro (“nunca más”). El pasado que guardará la memoria —un pasado que, a veces, se resiste a pasar o un pasado, por el contrario, omnipresente— no es otro que uno derivado de experiencias traumáticas, una vez que se ha salido de ellas y se ha entrado colectivamente en un régimen democrático. La memoria tiene la función de afirmar la identidad y el sentido de pertenencia en unos momentos institucionalmente democráticos, en los cuales, no obstante, la “rendición de cuentas” con el pasado no ha llegado a quedar resuelta de manera satisfactoria para un sector importante del tejido social.

⁵ En el caso de España se ha producido un fenómeno parecido, con la reivindicación de parte de la derecha del protagonismo del sufrimiento en la guerra civil, frente a la memoria de los vencidos en el conflicto bélico.

Si hoy la “epidemia” o “tiranía” de la memoria⁶ es algo difícil de negar, su apogeo actual tiene origen en Europa en los años 1960, cuando la descolonización y los movimientos sociales que buscaban historiografías alternativas y revisionistas impulsaron los discursos de la memoria. Eso, aunado a otras condiciones sociales y políticas, como el inicio de la globalización, el sentimiento de carencia de identidades fuertes, la recuperación o enfrentamiento con “pasados oscuros” (el Holocausto), llevaron a un auge de la memoria en occidente. Estos discursos de la memoria aumentaron en los años ochenta activados por la discusión cada vez más amplia sobre el Holocausto y por una serie de aniversarios relacionados con la Segunda Guerra Mundial, así como por el debate de los historiadores en 1986 en Alemania, la caída del Muro de Berlín en 1989 y la reunificación alemana en 1990.

Los años noventa conocieron la globalización de la memoria, debido a las políticas genocidas en Ruanda, Bosnia y Kosovo, que avivaron los discursos sobre la memoria del Holocausto, contaminándolos y extendiendo su alcance más allá de su referencia original. Además, las discusiones sobre la represión militar de las décadas de 1970 y 1980 fueron capitales en países latinoamericanos (Argentina, Chile, Uruguay). A la par surgieron las memorias sobre los ex regímenes socialistas en Europa del Este. Así, América Latina, África, Europa del Este y Medio Oriente ingresaron a la globalización de la memoria.⁷

Además, no se puede negar que la crisis en la transmisión del testimonio en las sociedades actuales, la aceleración de la historia, las necesidades de expandir la naturaleza del debate público y de curar las heridas infligidas en el pasado, así como la necesidad de transmitir las experiencias de pasados recientes violentos jugaron un papel esencial en

⁶ Cfr. Pierre Nora, “Entre memoria e historia. La problemática de los lugares”, en *Pierre Nora en Lex lieux de mémoire*, Montevideo: Trilce, 2008, pp. 19-39.

⁷ Cfr. Eugenia Allier Montaña, “El auge contemporáneo de la memoria”, en *Humanidades y Ciencias Sociales*, UNAM, 5 (43), 2009, p. 17.

convertir a la memoria en una preocupación central de la cultura y de la política de varias sociedades occidentales actuales. Ésta se ha entendido como parte de los recientes cambios en la experiencia temporal (con relación a un futuro incierto y que genera desconfianza), ya sea entendida como síntoma del “presentismo” o como “giro hacia el pasado”.⁸

El “giro hacia el pasado”, iniciado en el último cuarto del siglo XX, repercute en la producción del conocimiento histórico, en especial en las formas como se abordaba el presente y el pasado, y la consecuente relación del investigador social con ambos. También, pone de relieve la importancia del recuerdo y el olvido en la escena pública, a través de una especial preocupación cultural y política por la memoria en las sociedades occidentales.⁹

Uno de los ejes temáticos del giro hacia el pasado es la relectura del Holocausto. Desde los años ochenta éste es un poderoso prisma a través del cual se perciben otros genocidios. Gran parte de las obras literarias y conceptuales europeas desplazan su acento teórico y empírico hacia este tema, construyendo un discurso global del dolor. El Holocausto se convierte en la principal narrativa memorial desde entonces, en una especie de tropo universal del trauma histórico que tendrá repercusiones más allá de Europa.¹⁰

⁸ *Cfr. Ídem.*

⁹ Este giro acepta el sentido cultural y político del recuerdo, la necesidad histórica de la rememoración en naciones cuyas culpas y deudas históricas no se saldaron bien y el deber de memoria para diversos sectores subalternos. El giro hacia el pasado surge signado por la desconfianza, la sospecha y la crisis de los grandes metarrelatos. Es un giro que emerge bajo la huella de una relectura del pasado y de la tradición, que se torna en un giro político, porque no se recupera el sentido de cualquier pasado, sino de pasados silenciados y ocultos hegemónicamente. Se trata de rescatar en las micro historias, en las historias de abajo, en los relatos locales, los rastros de culpas históricas. A la crisis política y económica de la modernización y de la modernidad, se suma la explosión de las deudas históricas de naciones como la francesa, la alemana y la inglesa, cuyo pasado no es tan cándido como se hacía creer en sus relatos nacionales. (*Cfr. Jefferson Jaramillo Marin, “El giro hacia el pasado. Reflexiones sobre su naturaleza e impactos” en Folios. Revista de la Facultad de Humanidades, Colombia, Universidad Pedagógica Nacional, núm. 33, 2001, p. 69.*)

¹⁰ Este *boom* memorial del Holocausto se distingue por su rápida vehiculización mediante un auge de literatura especializada sobre el tema, y la emergencia de las voces de los sobrevivientes que luego de años de silencio deciden contar lo que sucedió en los campos, por ejemplo Jorge Semprún, con ánimo de revivir memorias suprimidas o mal resueltas. Es notoria también, una avalancha de solicitudes públicas de perdones y la creación de museos del horror en el mundo. Además, destacan obras cinematográficas que presentan el Holocausto como expresión de indiferencia moral. La lectura del pasado reciente del Holocausto hace una condena de la sacralización de la tecnología del exterminio y de la burocratización de la crueldad.

El giro hacia el pasado es un giro hacia la rememoración en busca de sus huellas.¹¹ Este giro no recupera un pasado frívolo, el pasado sirve para enlazarnos con otros sujetos. Ese pasado no sólo vive en los recuerdos íntimos y en la memoria de círculos cerrados, sino que es parte del recuerdo social e irrumpe en la actualidad. El pretérito recobrado se usa de varias maneras en nuestro presente, de allí su funcionalidad y resignificación dependiendo del contexto histórico y las experiencias subjetivas. En unos casos, es rescatado por las víctimas para evitar el olvido selectivo, impuesto oficialmente o ejecutado políticamente. Es como recobrar la memoria de un pasado ausente de la historia, que es el pasado de los vencidos.¹² En otros contextos, el pasado es reivindicado por una nación, o por grupos subalternos, como depósito de trauma, como archivo del dolor, que les permite administrar, tramitar y hacer inteligibles culpas, perdones y reconciliaciones. También el pasado sirve, en el marco de un movimiento de reparaciones a escala internacional, para desagaviar moral, social y jurídicamente a los afectados históricos. Así, el pasado se judicializa y se usa como instrumento de justicia.¹³ También sirve para discutir de nuevo, refundar o demoler la identidad de una nación y de las democracias surgidas de aquellos hechos. El giro hacia el pasado lleva implícito un antídoto ante el miedo y el riesgo de olvidar.

En España, desde los años noventa, con la Ley de Memoria Histórica, aprobada por el gobierno de Zapatero, se asiste a una emergencia de discursos sobre su memoria histórica, en especial la que reconstruye las huellas del conflicto entre fascismo y antifascismo y la que recupera la memoria de las víctimas de la Guerra Civil y la dictadura de Franco.¹⁴

¹¹ Cfr. Jefferson Jaramillo Marin, *art. cit.*, p. 71.

¹² Cfr. *Ídem*.

¹³ Véase Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México: Siglo XXI, 2006, pp. 23-28; 59-64.

¹⁴ Cfr. Jefferson Jaramillo Marin, *art. cit.*, p. 72.

Historia y memoria

En el amanecer de la Grecia clásica, Hesíodo invoca en su *Teogonía* a la titánide de la memoria, la bella y lánguida Mnemósine, cuya presencia se considera indispensable precondition del razonamiento humano. Mnemósine, como fruto de su relación con Zeus, ha concebido nueve hijas, las Musas. Una de ellas es Clío, la historia, quien comparte con sus hermanas la misión de aliviar los problemas de los mortales, prometiéndoles el olvido de sus preocupaciones mediante el ejercicio de sus virtudes artísticas. Hija de dios y de titán, Clío desciende de la estirpe de Cronos, su abuelo paterno, el destronado dios del tiempo, mientras que su genealogía materna la vincula a divinidades protectoras de la sabiduría. La relación de Clío con su madre Mnemósine es estrecha y cotidiana, sus vínculos son innegables y una es condición necesaria de la otra. Historia y memoria encuentran, así, su ligazón primigenia en una de las alegorías más antiguas de occidente.

En las últimas décadas, la Historia se acercó a la memoria y aprendió a interrogarla; la expansión de las “historias orales” y de las microhistorias es suficiente para probar que ese tipo de testimonios ha obtenido una escucha tanto académica como mediática.

Así pues, la conjugación de los términos “historia” y “memoria” envuelve un problema teórico, ya que ambos expresan dos diferentes concepciones según cómo sean leídos: en el sentido de un ir desde la historia a la memoria o, al contrario, desde la memoria hasta la historia. El primer movimiento implica concebir la Historia como una colección de hechos y significados pretéritos; el trabajo de escribir la historia, por lo tanto, se entiende como una recuperación del pasado. “Historia” quiere decir aquí el pasado, pero en un sentido no discursivo: un pasado que suministra material informativo al proceso de escribir la historia y que valida la presentación que de la historia se hace como verdadera,

como memoria veraz, como verdad del pasado. Es decir, la historia se refiere aquí a algo que existe fuera del plano discursivo, fuera del relato que de ella se hace, pero que, a su vez, por algún misterioso mecanismo, otorgaría veracidad a este relato.

Ir, por el contrario, desde la memoria a la historia supone una concepción por completo diferente, ya que el punto inicial es aquí la “memoria” concebida no como una recuperación de hechos y significados pasados, sino como la materia prima cuya elaboración y combinación a través de un proceso nos conduce a una historia, entendida como una construcción social, constituida por un determinado tipo de discurso y por una determinada estructura conceptual.

Los historiadores parten de la documentación y el análisis de los antecedentes empíricos para construir la Historia. Asimismo, estos profesionales desechan el papel de la memoria, por su falta de objetividad, como fuente fiable para la reconstrucción del pasado. Pero, ¿cómo los historiadores se aproximan a la escritura de la Historia? Micheal de Certeau comenta que cuando se escribe la Historia se produce un proceso inevitable de selección y de reinterpretación de dicho pasado. Esta selección, afirma el historiador, ha ocurrido en todos los períodos históricos desde la Edad Media hasta la época contemporánea. La escritura, afirma Certeau, se convierte en el mejor instrumento para representar un pasado perdido.¹⁵ Uno de los problemas principales con los que se topa la historiografía es el papel limitado que los historiadores poseen a la hora de escribir la historia. Los historiadores no hacen la Historia, sino que “lo único que puede[n] hacer es

¹⁵ La escritura, dice Certeau, “sustituye a las representaciones tradicionales que autorizaban al presente con un trabajo representativo que articula en un mismo espacio la ausencia y la producción” (Michael de Certeau, *La escritura de la historia*, México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 1993, p. 19). Además, continua Certeau, la historiografía construye “representaciones con material del pasado” (Michael de Certeau, *op. cit.*, p. 20.) en un intento de representar el pasado, a pesar de que “nunca será llenado el espacio que separa al discurso de la realidad, y que condena al discurso” (*Ibidem*, p. 22).

una historia”,¹⁶ condicionados siempre por las relaciones de poder en la producción del discurso histórico. Los historiadores se ven limitados por su aproximación al pasado mediante un análisis histórico positivista¹⁷ que es siempre problemático e incompleto de lo que ya no existe,¹⁸ y además tienen que hacer frente al entorno de poder que los condiciona: los historiadores “únicamente están ‘al lado’ del poder, del cual reciben, bajo formas más o menos explícitas, las directivas que en todos los países modernos influyen en la historia — desde las tesis hasta los manuales— y constituyen la tarea de educar y movilizar”.¹⁹

En el caso de España, la escritura de la historia, la historiografía, está puesta al servicio de una ideología y un poder —no sólo en los años de dictadura, sino también durante y después de la Transición, como denuncia la crítica— responsables por generar y perpetuar una conciencia histórica falsa en el imaginario nacional español.

Así, en la concepción tradicional el objeto de la historia es el conjunto de “hechos” del pasado, entendido aquí como un espectáculo, una procesión de acontecimientos —o de sus registros— que desfilan ante los ojos del historiador. Por tanto, éste debe contar la historia que le ha sido dada a través de este desfile, de esta fija e inalterable colección de datos. El ideal de este tipo de historiografía es el de mostrar cómo ocurrieron realmente los hechos. ¿Pero cuáles son las “ocurrencias de hechos” cuyo “cómo” se nos impone mostrar? La concepción del pasado como innumerables hechos dados dispersa la consistencia del

¹⁶ Michael de Certeau, *La escritura de la historia*, México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 1993, p. 21.

¹⁷ En la aproximación positivista la tarea del historiador es contar el suceso histórico “como ocurrió realmente” (Peter Burke, “Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro”, en Peter Burke (ed.), *Formas de hacer historia*, Madrid: Alianza, 1994, p. 17). En contraposición a esta visión positivista surgen otras aproximaciones al tratamiento textual de la historia que no obvian tanto el componente humano (la memoria) y lo cotidiano en la reconstrucción de la Historia. Esta visión “rechazada en otro tiempo por trivial, está considerada ahora por algunos historiadores como la única historia auténtica” (Peter Burke, *op. cit.*, p. 25).

¹⁸ Pierre Nora, “Entre Memoria e Historia: La problemática de los lugares”, en Nora Pierre, *Pierre Nora en Les Lieux de Mémoire*. Montevideo, Uruguay: Ediciones Trilce, 2008, pp. 19-39.

¹⁹ Micheal de Certeau, *op. cit.*, p. 22.

objeto de la historia. ¿A cuáles “hechos”, a cuáles acontecimientos prestamos atención y cuáles debemos ignorar? Se sabe que los hechos registrados son una pequeña muestra de los acontecimientos del pasado. Lo paradójico es que, si la exigencia de la historiografía tradicional fuera posible, ella quedaría paralizada ante la enorme masa de hechos registrados, e impotente para recuperar el aún mayor número de hechos que han quedado sin registrar. Así, el ideal tradicional es impotente ante su archivo y está condenado a repetirlo porque no puede plantear interrogantes fuera de esta masa dada de datos, ni puede alterarla, sino que está sentenciado a ordenarla.

La historiografía contemporánea (en su corriente postestructuralista foucaultiana) niega el pasado como principio de validación de sí mismo y como existencia autónoma. El antiguo problema del examen de las fuentes se desplaza a un nuevo terreno: el de las “formaciones discursivas” y la historia como narración de la memoria se revitaliza metodológicamente. Ya no se trata de investigar la relación entre los documentos u otras fuentes y una ilusoria sustancia histórica “real”, ni de un examen crítico externo en que se otorga veracidad a un tipo de discurso en comparación con otro basado en una “realidad exterior”, sino que se trata de examinar la consistencia interna de cada formación discursiva. La formulación de ésta obliga al historiador a dejar su ingenuidad epistemológica y tomar conciencia de que los datos con que trabaja son contruidos. La “cientificidad”, la objetividad de la investigación histórica no se mide ya con base en una “realidad objetiva”, sino en relación con el uso de métodos correctos en elaboración, organización y clasificación de datos, de acuerdo con niveles teóricos determinados para establecer su pertinencia respecto a un objeto y a una problemática claramente formulada.

El estudio de la historia, al igual que otras ramas de la humanística, se ha beneficiado de los desarrollos intelectuales que han tenido otros discursos (principalmente la filosofía y

la teoría literaria). De especial relevancia es la creciente tendencia entre los filósofos de la historia a cuestionar los presupuestos básicos de la labor historiográfica tanto en sus fines como en sus aproximaciones metodológicas. Al igual que la filosofía y la literatura, la historia ha empezado a preguntarse cuál es la naturaleza de su propia naturaleza.

El nacimiento de un nuevo campo historiográfico

Es en 1960 en el Congreso Internacional de Ciencias Históricas de Estocolmo cuando A. Dupront anuncia que “la memoria colectiva es la materia misma de la historia”; esta frase señala la dirección que tomó, en sus comienzos, la reflexión de la relación historia-memoria.²⁰ En efecto, la memoria, ya sea considerada en su dimensión social o individual, se transforma en el nuevo objeto de la historia. El tema de la memoria colectiva permanecía casi desconocido para la historiografía. Sin embargo, la cuestión de la memoria en las ciencias humanas camina al compás del siglo XX. Se formula como polémica, a raíz de la publicación de la obra de H. Bergson sobre *Materia y memoria* y de la respuesta que, desde la sociología, propone Halbwachs años más tarde, sentando las bases de lo que será, desde los años veinte, la sociología de la memoria. Aunque el concepto de memoria estuvo ausente del debate intelectual en las décadas de 1960 y 1970 y sólo penetró profundamente en el debate historiográfico a partir de los años ochenta.

Lo cierto es que la reflexión sobre la naturaleza e impacto de la memoria no es nueva en las ciencias sociales. En 1925, Maurice Halbwachs publicaba su estudio acerca de la problemática de la memoria, su tipología, sus relaciones con la Historia, sobre el desdoblamiento de los dos conceptos y sobre la “zona de sombras” que produce su

²⁰ María Inés Mudrovic, *Historia, narración y memoria. Los debates actuales en Filosofía de la historia*. Madrid, Akal, 2005, p. 13.

intersección. Por entonces, el tema no era nuevo ni para sociólogos, ni para etnólogos, ni para filósofos, ni para psicólogos.²¹ La aportación del sociólogo no permanecería ignorada para Marc Blonch, quien capta ya la novedad de la obra de Hallbwachs, aunque no comprende totalmente el alcance de lo que se convertirá en un nuevo objeto de la historia.

A pesar de la atención de Bloch, el concepto de memoria será ignorado por la escuela de los *Annales*. Lo estará también en la revisión historiográfica, dirigida por Jaques Le Goff, *Hacer historia*, y será aceptado en esta escuela hasta la tercera generación de historiadores formada por: Pierre Nora, Jacques Le Goff, Paul Veyne, Michael de Certeau y Roger Chartier. Nora lo introduce en l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), en el curso 1977-1978, de la mano de la Historia del presente, y lo consolida en *La Nouvelle Histoire*, en 1978. El año anterior, 1977, Jaques Le Goff había publicado en Einaudi un trabajo sobre el tiempo, la memoria y la historia, *Storia e memoria*.²²

Así, Pierre Nora, Jacques Le Goff, Paul Veyne, Michael de Certeau, Roger Chartier, y otros, respaldan el proyecto francés de la nueva historia.²³ Este proyecto se caracteriza

²¹ Según María Inés Mudrovcic: “La memoria constituye uno de esos fructíferos tópicos que ofrecen la oportunidad de ser tratados desde diferentes disciplinas. Es así que encontramos estudios en el nivel de la biología, la neurobiología, las ciencias cognitivas, la psicología, la sociología, la antropología y la historia, entre otras” (María Inés Mudrovcic, “Memoria y narración”, en Manuel Cruz y Daniel Brauer (comps.). *La comprensión del pasado. Escritos sobre la filosofía de la historia*. Barcelona: Herder, 2005, p. 134.

²² Los debates epistemológicos de la relación entre memoria e historia toman relevancia, profundidad y alcances significativos tanto académicos como políticos, a mediados y finales de los años setenta del siglo XX, en especial en Francia. Y esto es así por lo decisivo del giro hacia el pasado en esas sociedades, en un momento atravesado por enormes mutaciones sociales e históricas, cruciales para las sociedades europeas del este y del oeste, que, incapaces de sostenerse en sus historias nacionales resquebrajadas por las dos guerras mundiales, la crisis del estado de bienestar, la erosión del socialismo y el desgaste de los grandes metarrelatos históricos, como el marxismo, comienzan a reabrir el baúl de sus memorias reprimidas o silenciadas.

²³ Peter Burke en “Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro” en *Formas de hacer historia* señala que “la expresión [nueva historia] se utiliza a veces para aludir a procesos ocurridos en las décadas de 1970 y 1980, período en que la reacción contra el paradigma tradicional se extendió a todo el mundo afectando a historiadores del Japón, la India, América Latina y cualesquiera otros lugares” (p. 19). El origen de la “nueva historia” se remonta a Lucien Febvre y March Bloch, fundadores en 1929 de la revista *Annales* en Francia para promocionar su enfoque, y a Fernand Braudel en la generación siguiente (Peter Burke, *op. cit.*, pp. 13-19). La Nueva Historia es la corriente historiográfica puesta en marcha por Jacques Le Goff y Pierre Nora correspondiente a la tercera generación, aparecida en los años 1970, de la Escuela de los Annales francesa. La *nueva historia* es una historia de las mentalidades que trata de establecer una historia serial de las

por la emergencia de la relativización del conocimiento histórico, la crisis de inteligibilidad del relato histórico y la preocupación por la memoria en tanto un objeto más de la historia cultural y social. La reflexión sobre la memoria se traslada de la sociología a la historia, en especial aquella que cuestiona y abandona los tiempos fuertes por una memoria cotidiana de las pequeñas gentes: pueblos, mujeres, inmigrantes, marginales. Al mudarse a la historia, esta disciplina sufre una transformación radical. Influidos por el giro epistemológico en las ciencias sociales que plantea una heterodoxia en la producción del conocimiento y en la forma de construir los relatos sobre el mundo, esta generación de la nueva historia será sensible a colocar la memoria en registros más flexibles y plásticos que les permitan interrogar el presente e incluso superar la oposición radical entre memoria e historia.

Un rol central en este campo lo juega Pierre Nora, quien acuña la noción de *lugar de memoria* para designar los lugares donde se cristaliza y se refugia la memoria colectiva. Con esta “noción abstracta, puramente simbólica, se buscaba desentrañar la dimensión rememorativa de los objetos materiales e inmateriales... [se buscaba] explorar un sistema simbólico [...], la construcción de un modelo de representaciones”²⁴ Si bien se recupera a Halbwachs, enfatizando en el carácter social y espacial de esos modelos de representación, su discusión toma la forma de un vuelco de lo histórico hacia lo memorial. Su interés se orienta en suma a hacer la historia de la memoria y a ayudar en la “tipificación de un estilo

mentalidades, de las representaciones colectivas y de las estructuras mentales de las sociedades. En función de la pregunta planteada, el historiador-analista propone interpretaciones racionales de los datos que le ha proporcionado el corpus documental de su investigación. Estos historiadores acometieron la tarea del análisis global de conjuntos muy vastos, coherentes en su organización social y económica y cubiertos por un sistema de representaciones homogéneo. El campo de la historia se agranda, y la disciplina aumenta su interés por los fenómenos de la larga duración. A la par, la *nueva historia* se relaciona con la antropología histórica. Esta forma de escribir la historia sigue en la línea de la historia total de Fernand Braudel, alejándose de la historiografía decimonónica centrada en los grandes hombres, para interesarse por el estudio de la gran mayoría de la población de las sociedades históricas, las corrientes marinas profundas. Así, la historiografía tradicional escribía la historia desde arriba, ocupándose únicamente de las vidas y los hechos de una pequeña élite, mientras que la nueva historiografía se enfoca en las vidas de la gente anónima y común.

²⁴ Pierre Nora, “La aventura de *Les Lieux de mémoire*”, en Josefina Cuesta Bustillo (ed.). *Memoria e Historia. Ayer*. Revista de la Asociación de Historia Contemporánea núm. 32, 1998, p. 32.

de relación con el pasado, colocando en evidencia una organización inconsciente de la memoria colectiva... y la manera en que el presente los utiliza y los reconstruye”.²⁵

Así, la historia ya no fija la veracidad de los hechos (pasados), sino que trata de comprender el sentido del testimonio (presente), de sus silencios, de sus imprecisiones como una construcción de la memoria. Por su parte, la memoria toma delantera a la historia, en un delirio presentista o en la instrumentalización del pasado. Por eso se afirma que se abusa del pasado.²⁶ El problema no es que hoy las sociedades estén más atentas que antes a conservar el pasado e incluso a exhumar los aspectos más difíciles del mismo; el problema en el fondo es la ideologización de la memoria, con lo que se podría caer en una bulimia conmemorativa producida por una memoria que satura y le rinde un hiperculto al testimonio, con el objetivo de conjurar sus fantasmas y sus culpas no saldadas.²⁷

Diferencias y vínculos entre Historia y memoria

En las últimas décadas del siglo XX e inicios de este siglo, se ha extendido entre los historiadores el hábito de distinguir entre historia y memoria. Entre el saber científico de los hechos pasados, la *Historia* entendida como un saber acumulativo con sus improntas de exhaustividad, de rigor, de control de los testimonios, de una parte; y por otra parte, la *memoria* de estos hechos pasados cultivada por los contemporáneos y sus descendientes. Los recelos de los historiadores hacia la identificación historia-memoria, en la perspectiva

²⁵ *Ibidem*, p. 33.

²⁶ Véase Tzvetan Todorov, *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000. Véase también Paul Ricoeur. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta, 2003, que aborda los usos y abusos de la memoria en nociones como: memoria impedida, memoria manipulada, memoria obligada, conceptos que se dan a nivel patológico-terapéutico, práctico y ético político, respectivamente; también Ricoeur aborda los usos y abusos del olvido en nociones como: el olvido y la memoria impedida, el olvido y la memoria manipulada, y el olvido impuesto: la amnistía; estos conceptos surgen de las manipulaciones y abusos a los que la memoria se ve sometida, ya sea por parte de las ideologías que imponen el olvido, o de las conmemoraciones forzadas que imponen el recuerdo; ante esto lo que postula Ricoeur es una política de la justa memoria.

²⁷ Sobre la excesiva valoración que hoy día se hace del testimonio puede verse Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México: Siglo XXI, 2006, pp. 27-124.

de una construcción rigurosa y científica de la disciplina, hicieron que fuera preciso en un primer momento disociar los dos planos, para luego repensar de nuevo sus interrelaciones.

Para Pierre Nora, la memoria se sustenta en grupos vivos y se encuentra en evolución permanente, es vulnerable a utilizaciones y manipulaciones, es sacralizante y susceptible de latencias y repentinas revitalizaciones; en cambio, la Historia es una operación intelectual laicizante, caracterizada por el análisis y el discurso crítico. La Historia trabaja destruyendo la memoria espontánea.²⁸ La memoria está ligada a la subjetividad; por eso los testigos de un acontecimiento no se sienten reflejados por los historiadores. Siguiendo a Nora, la Historia es una reconstrucción problemática e incompleta de lo que ya no es más, opuesta a la memoria que es vida, “siempre en evolución, abierta a la dialéctica del recuerdo y el olvido, inconsciente de sus deformaciones sucesivas, vulnerable a la manipulación y a la apropiación, susceptible de ser largamente inactiva y periódicamente revivida”.²⁹ Según Nora, la Historia es un ejercicio controlado y de profundización de la memoria, mediante la reconstitución de un pasado sin lagunas ni faltas. Así, todos los grandes historiadores han representado sólo una memoria particular, sin tener noción de ello.³⁰

Frente al carácter elitista de la Historia (sólo los historiadores acceden a la misma), la memoria es popular, no sólo tiene un carácter individual, sino que también es colectiva y plural. A pesar de que la memoria es individual, ésta no existe, ni se recupera, sino media una colectividad en dicha recuperación, y se transmite oralmente de generación a generación, a través de observaciones, comentarios y experiencias. Al contrario, la Historia no pertenece a nadie y se adquiere mediante los estudios de datos pretéritos. Además, la

²⁸ Pierre Nora, “Entre Memoria e Historia: La problemática de los lugares”, en Pierre Nora *op. cit.*, p. 21.

²⁹ *Ídem.*

³⁰ *Ibidem*, pp. 21-22.

Historia es escrita en el presente para propósitos particulares, y la selección e interpretación de fuentes es arbitraria. Asimismo, no es posible recuperar la experiencia primaria sin que esté mediatizada, pues esta experiencia ocurre a través de marcos narrativos. De ahí que la distinción entre Historia y memoria sea una cuestión de poder disciplinario más que un privilegio epistemológico. Las diferencias entre Historia y memoria son evidentes, pero las relaciones entre ambas distan de ser simples; además, la difuminación de una Historia científica y crítica, la equiparación entre distintos tipos de narrativas, el relativismo o la subjetivización de la Historia acortan las distancias. La fragmentariedad de la memoria es innegable, pero “todo es fragmentario desde mediados del siglo XX”.³¹

Hoy día, la memoria y la Historia mantienen una relación de ósmosis; la memoria asimila informaciones procedentes de la Historia y ésta usa cada vez más testimonios y recuerdos como fuentes.³² Esto no cuestiona el estatuto separado de ambas nociones, pero resalta las conexiones. Intensificar el acercamiento permite servir mejor a la sociedad y asegurar el futuro de la profesión de historiador. Se trata de una perspectiva pragmática. Otros autores plantean las cosas desde una perspectiva ético-política, y reconocen las diferencias entre Historia y memoria; los testigos recogen dimensiones de la realidad que ignora una Historia hecha física y simbólicamente desde fuera. Los vínculos entre memoria e Historia no implican que ambas se confundan. La utilidad de los testimonios es de orden distinto al de su estricta coincidencia con los hechos objetivos. La parcialidad de la memoria se deriva de la posición interna del protagonista frente a la externa del historiador.

³¹ Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado*, p. 136.

³² La memoria ocupa un lugar privilegiado en la Historia oral. Véanse los trabajos de María Inés Mudrovic: “El recuerdo como conocimiento” y “Algunas consideraciones epistemológicas para una ‘historia del presente’” en María Inés Mudrovic, *Historia, narración y memoria. Los debates actuales en filosofía de la historia*, Madrid: Akal, 2005, pp. 111-132, donde la autora analiza las relaciones entre la historia y la memoria al acercarse a los problemas que plantea la historia oral en tanto disciplina que reconstruye el pasado a través de las memorias individuales rescatadas en entrevistas; asimismo estudia el rol del testigo y los alcances de la pretensión de verdad del recuerdo como huella o testimonio de lo real pasado.

Memoria colectiva y Memoria histórica

Las implicaciones mutuas de memoria e Historia se proyectan hacia el uso mismo de los conceptos, sobre los cuales existe una evidente fluctuación. Se utilizan indistintamente términos como memoria social, memoria cultural, memoria colectiva o memoria histórica, o se opta por uno de ellos sin más complicaciones.³³ Se ha planteado, en forma propositiva, una terminología que parte de la diferenciación de memoria colectiva y memoria histórica.

Para María Inés Mudrovcic,

la memoria colectiva es una representación narrativa, es decir, un relato, que un grupo posee de un pasado que, para algunos de los miembros que lo integran, se extiende más allá del horizonte de la memoria individual. Lo que yace más allá de la memoria individual incluye no sólo acontecimientos que ocurrieron antes del nacimiento de algunos y que, por lo tanto, no pueden ser, propiamente, recordados, sino que puede abarcar, asimismo, acontecimientos que fueron contemporáneos para otros, pero que estuvieron fuera de su experiencia individual. Esta representación narrativa del pasado del grupo refiere a acontecimientos socialmente significativos y, por lo mismo, posee una dimensión fundamentalmente práctica que da cuenta de su derivación ético-política.³⁴

De este modo, lo que se denomina la memoria colectiva de un grupo constituye un discurso narrativo que tiene como sujeto a dicho grupo y que intenta dar sentido a eventos o experiencias relevantes de su pasado. Al igual que el discurso histórico, la memoria colectiva está compuesta por referentes que pueden ser acontecimientos o eventos conservados como recuerdos por aquellos que lo vivieron o experimentaron; así pues, se entendería que la memoria colectiva es la narrativización social de recuerdos comunes.

La noción que sustenta en mayor medida las pretensiones militantes de recuperación del pasado es la de *memoria histórica*, al menos en el caso de España, pero a la vez resulta ser (tal vez por ello) una de las más discutibles. Cuando no se aplica en sinonimia con otras nociones, la *memoria histórica* arrastra dos tipos de connotaciones: las relaciones de la

³³ María Inés Mudrovcic en “Memoria y narración”, *op. cit.*, pp. 135-144, se refiere a este uso indiferenciado de términos.

³⁴ María Inés Mudrovcic, “Memoria y narración”, *op. cit.*, p. 139.

memoria personal con acontecimientos o procesos históricos, y la vinculación pasado-presente. El primer tipo de acepción, que tiene su precedente en Hallbwachs, remite a la idea de *memoria histórica* como una especie de combinación de memoria colectiva y conciencia histórica. El segundo, alude a la capacidad de influir sobre el presente. Así, la *memoria histórica* no designa lo vivido, ni la experiencia, ni los recuerdos (aspectos de la memoria colectiva), sino el proceso por el cual los conflictos e intereses actuales operan sobre la historia; la memoria histórica abarcaría los usos de la historia tal como la incorporan los grupos sociales, partidos, iglesias, naciones o Estados, en una apropiación selectiva y plural que resalta las similitudes entre pasado y presente. Estaría dotada de finalidad y guiada por un interés que no es el del conocimiento, sino la legitimación, la polémica, la conmemoración o la identidad. La noción de *memoria histórica*, como señaló Hallbwachs,³⁵ tiene la dificultad de unir en una sola expresión realidades contradictorias, dando patente *científica* a pretensiones que son en principio políticas (aunque no menos legítimas), generando las consiguientes confusiones. Además, cuando se liga a la idea de *recuperación*, nos ofrece la imagen de un depósito de conocimientos enterrados por la represión o el olvido impuesto, que la emergencia del testimonio (o la labor exhumadora del experto) saca a la luz, cumpliendo así con las exigencias de justicia o reparación (*deber de memoria*). Planteada en estos términos, la noción incorpora rasgos metafísicos.

³⁵ Al respecto véase el segundo capítulo de *La memoria colectiva* (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004), “Memoria colectiva y memoria histórica”, de Maurice Halbwachs, en donde el autor expone que Historia y memoria colectiva son dos registros del pasado que si se enfrentan se suelen oponer a veces radicalmente; así, afirmar que pueda existir una “memoria histórica” es una contradicción, ya que se asocian dos términos que se oponen desde todo punto de vista. Para Halbwachs, la Historia, en tanto registro del pasado, no comienza sino donde termina la tradición, es decir, allí donde se extingue o se descompone la memoria social. La memoria colectiva es una corriente de pensamiento continuo, ya que el pasado sólo retiene lo que aún queda vivo de él o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene y por definición no va más allá de los límites de ese grupo. La Historia, por el contrario, se sitúa fuera de los grupos concretos y por encima de ellos. Hay varias memorias colectivas, pero la Historia es una. La Historia puede representarse como la memoria universal del género humano, mientras que toda memoria colectiva tiene como soporte un grupo limitado en el espacio y en el tiempo.

Teorías sobre la memoria

A juicio de algunos críticos, no existe un corpus teórico claramente delimitado y con entidad propia sobre la memoria, sino que son varios los autores que se han aproximado a la cuestión desde distintas perspectivas. A continuación señalaremos dos de las principales apuestas conceptuales sobre el tema: por un lado, la que hace Maurice Halbwachs sobre la memoria colectiva y, por otro lado, la de Pierre Nora sobre los lugares de memoria.

Maurice Halbwachs: la memoria colectiva

En su dimensión colectiva, Maurice Halbwachs³⁶ será el primer científico social en preocuparse del tema. Además, es uno de los autores más influyentes de los estudios posteriores sobre la memoria. Sociólogo e historiador, Halbwachs partió del concepto de “conciencia colectiva” de Durkheim, desde el cual sostiene que la memoria es siempre una construcción social, ya que “cualquier recuerdo, aunque sea muy personal, existe en relación con un conjunto de nociones que nos dominan más que otras, con personas, grupos, lugares, fechas, palabras y formas de lenguaje, incluso con razonamientos e ideas, es decir, con la vida material y moral de las sociedades de las que hemos formado parte”.³⁷ Para Halbwachs, no hay dos memorias sino una y esta resulta de una articulación social.

³⁶ Después de la Primera Guerra Mundial, uno de los temas fundamentales que va a reclamar la atención de Halbwachs es el de las relaciones entre memoria y la sociedad. Así, en 1925 publicó *Les Cadres Sociaux de la Mémoire*, una obra inaugural en la que ofrecía una perspectiva sociológica sobre la cuestión de la memoria. Esta obra recoge, por un lado, una serie de consideraciones sobre los elementos sociales de la memoria y, por otro, analiza los procedimientos de memorización colectiva de la familia, los grupos religiosos y las clases sociales. La conclusión fundamental de esta investigación es que existen unos “marcos sociales de la memoria”, bien generales —como el espacio, el tiempo y el lenguaje—, bien específicos, relativos a los diferentes grupos sociales, que crean un sistema global de pasado que permite la rememorización individual y colectiva. (Cfr. Vicente Huici Urmenta, “Introducción”, en Maurice Halbwachs *La memoria colectiva y el tiempo*, s/p, en línea, http://www.uned.es/ca_bergara/ppropias/vhuici/mc.htm.)

³⁷ Maurice Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona: Anthropos-Universidad de la Concepción-Universidad Central de Venezuela, 2004, p. 38.

Aunque la memoria es individual, ésta no existe, ni se recupera, a menos que medie una colectividad en dicha recuperación. Como se ve, la teoría de la memoria individual de Halbwachs acentúa su dimensión colectiva y el estudioso realiza una exposición de los ámbitos colectivos en los que dicha memoria individual se halla implicada, a los que denomina marcos sociales de la memoria. Estos ámbitos generan una memoria colectiva y sus marcos colectivos de la memoria son también marcos de la memoria individual. Para Halbwachs, los ámbitos colectivos más relevantes en la construcción de la memoria son la familia, la religión y la clase social. Así, los individuos articulan su memoria en función de su pertenencia a una familia, una religión o una clase social determinada.³⁸

La investigación de los elementos que, en los diversos ámbitos sociales, permiten la construcción de la memoria, tanto individual como colectiva, abocó a Halbwachs a establecer la existencia de unos *marcos sociales de la memoria*. Dichos marcos son específicos, como los ya mencionados en relación con la familia, la religión o las clases sociales, pero hay otros de carácter más general como: el espacio, el tiempo y el lenguaje.

El tiempo y el espacio juegan un papel relevante en el sostenimiento de la memoria: el tiempo, en la medida en que la memoria vive mientras la adscripción al grupo permanece y el espacio, en tanto que la memoria está vinculada a imágenes espaciales. Así, cuando se recuerda, se hace por medio de las claves específicas que se corresponden a los grupos en los que o sobre los que se esté recordando, pero también por medio de la aceptación

³⁸ En cuanto a la familia, el marco colectivo se ordena según un criterio genealógico que permite la reconstrucción de una memoria familiar en la que está incluido el individuo. El medio mnemotécnico fundamental que utiliza la familia es el nombre de pila que reenvía al individuo aludido, en su frecuente repetición, a la trama genealógica e instala la imagen de una persona particular. La religión, por su parte, ordena el marco colectivo de la memoria según un dogma o conjunto de dogmas que le permiten diferenciarse claramente de otras religiones, de otras memorias colectivas no religiosas e incluso de la memoria racional dogmática y de la tradición de la memoria mística. Respecto a la clase social, Halbwachs afirma que en cada sociedad la clase dominante genera una memoria colectiva que constituye el soporte de la memoria colectiva de toda la sociedad. (Cfr. Vicente Huici Urmenta, "Introducción", en Maurice Halbwachs *La memoria colectiva y el tiempo*, s/p, en línea, http://www.uned.es/ca_bergara/ppropias/vhuici/mc.htm.)

implícita de marcos más amplios que prescriben determinadas configuraciones básicas sobre el espacio, el tiempo y el lenguaje. Recordar implica asumir una determinada representación de la temporalidad, la espacialidad y el lenguaje.³⁹

Tanto los marcos sociales generales como los específicos son para Halbwachs constructos sociales que no son estrictamente ni conceptos ni imágenes. Son nociones, es decir, combinaciones de conceptos o ideas e imágenes, o si se quiere, representaciones en las que intervine una parte sensible y otra más o menos abstracta.

Por otra parte, el papel de Halbwachs será muy importante como antecedente del giro hacia el pasado, ya que es uno de los primeros en reconocer que, si bien la memoria y la historia tienen que ver con el pasado y con su recuperación en el presente, ambas producen una representación diferenciada del pasado. Así, mientras la memoria vivencia el pasado, la historia lo racionaliza. La historia comienza donde la memoria colectiva ha comenzado a apagarse. Para la memoria, el pasado se extiende en el presente como sentido, para la historia el pasado se reproduce a nivel de dato. La historia es una, las memorias son múltiples; la primera es un cuadro de cambios, las segundas se concentran en las similitudes. La historia es lápida del tiempo, la memoria es marco vivo del pasado. Desde su óptica, nuestra memoria no se basa en la historia aprendida, sino en la historia vivida⁴⁰ y la historia termina siendo el epitafio de los hechos pasados.

Ligado a lo anterior, Halbwachs distingue, dentro del reino de la memoria, entre memoria autobiográfica y memoria histórica. La primera es la memoria de los eventos que se experimentan personalmente en el pasado, surgiendo de lo vivido por las personas en el marco de su contexto social. La memoria autobiográfica tiende a desteñirse con el tiempo, a

³⁹ Véase Maurice Halbwachs, *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, en donde el autor abunda en estos marcos de carácter general como: el tiempo, el espacio y el lenguaje.

⁴⁰ Cfr. Maurice Halbwachs, *op. cit.*, p. 60.

menos que sea periódicamente reforzada a través del contacto con personas con quienes se comparte las experiencias del pasado. La memoria histórica es una memoria prestada de acontecimientos del pasado que el sujeto no ha experimentado personalmente y que se construye y modifica mediante lecturas, fotografías, videos y otro tipo de registros y se refuerza a través de las conmemoraciones.

La distinción entre recuerdo y olvido sirve para ejemplificar la importancia de la memoria colectiva para la identidad. Para Halbwachs recordar es reforzar el vínculo social, por lo que el olvido se explica como escisión del grupo de referencia. Mientras se mantiene el contacto con un grupo y la identificación con él, el pasado de cada uno tiene referentes comunes que perviven por la mera continuidad del grupo.

Ahora bien, la pluralidad de memorias colectivas, en tanto existe una pluralidad de grupos de referencia, trae consigo una cuestión de gran interés, y es que el problema de la memoria es también un problema de poder social. La memoria no recuerda las cosas tal y como fueron, sino que es una reconstrucción del pasado desde el presente que modula, recrea, olvida e interpreta, de diversos modos, el pasado. De lo anterior, se puede hablar de la existencia de una memoria hegemónica, de carácter general, que se articula según las distintas tradiciones y memorias del país, ejerciendo, a su vez, distinto grado de influencia sobre las múltiples memorias populares, lo cual nos habla de los usos políticos del pasado.

La influencia de Halbwachs llegará hasta Paul Ricoeur, quien dirá que “la memoria busca la fidelidad, mientras la historia persigue la verdad”,⁴¹ o hasta Pierre Nora, quien asumirá que la historia tiende a la inteligibilidad del pasado, y por tanto es crítica, mientras que la memoria remite a las formas de la presencia del pasado que aseguran la identidad.

⁴¹ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, p. 205.

Otro de los trabajos más notorios por su extensión e influencia, es el de Pierre Nora. Éste sigue la tradición de Halbwachs sin la precisión conceptual de otras propuestas. En los ochenta, Pierre Nora acuñó el término *lieux de mémoire* para referirse a ciertos territorios (físicos y simbólicos) donde se aloja la memoria. Nora afirma que: “la memoria se adhiere a lugares como la historia a acontecimientos”.⁴² Estos lugares de memoria emergen “porque no hay más medios de memoria”.⁴³ Según Nora, si viviéramos inmersos en la memoria, no habría necesidad de “consagrarle lugares”, ya que “cada gesto, hasta el más cotidiano, sería vivido como la repetición religiosa de lo que se ha hecho desde siempre, en una identificación carnal del acto y del sentido”.⁴⁴

Los *lieux de mémoire* son sitios de memoria de carácter artificioso (monumentos, placas, museos, asociaciones de veteranos), opuestos a los ambientes de memoria que expresan continuidad del presente con el pasado; son elementos con los que se crea la identidad nacional; son lugares “materiales”, “simbólicos” y “funcionales”;⁴⁵ están abiertos a la experiencia sensorial concreta, y “a la más abstracta elaboración”.⁴⁶

⁴² Pierre Nora, “Entre Memoria e Historia: La problemática de los lugares”, en *op. cit.*, p. 37.

⁴³ *Ibidem*, p. 19.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 20.

⁴⁵ Estos lugares de memoria colectiva se dividen en: lugares topográficos, como los archivos, las bibliotecas y los museos; lugares monumentales, como los cementerios y las arquitecturas; lugares simbólicos, como las conmemoraciones, los peregrinajes, los aniversarios o los emblemas; lugares funcionales, como los manuales, las autobiografías o las asociaciones: estos monumentos tienen su historia (Cfr. Jacques Le Goff. *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós, 1991, p. 179). Inicialmente, la noción “*lieux de mémoire*” fue acuñada por Pierre Nora para trazar la topografía del saber o imaginario histórico que constituye el horizonte identitario de la Nación. Pueden formar lugares de memoria acontecimientos históricos como la guerra civil o hechos simbólicos como la novela *Don Quijote*, personajes históricos como Federico García Lorca al igual que objetos materiales y funcionales del mundo cotidiano o del patrimonio nacional, como por ejemplo el Seat 600 o el Valle de los Caídos, siempre que plasmen una metáfora de la historia (conflictiva) de la nación. A la hora de aplicarlo a España, es necesario tener en cuenta la sensibilidad del concepto para el respectivo espacio cultural, su historia, sus traumas y metáforas históricas, pero también el aspecto mediático del lugar.

⁴⁶ Pierre Nora, “Entre Memoria e Historia: La problemática de los lugares”, en *op. cit.*, p. 33.

Nora, en sus trabajos sobre *les lieux de mémoire*, muestra un diagnóstico del fin de la memoria “real” existente en las sociedades “primitivas”, a partir de la aceleración del tiempo, y del triunfo que sobre tal memoria se opera cuando las sociedades modernas (olvidadizas) erigen la interpretación histórica como forma artificial de organizar el pasado.

Como método de aproximación al estudio de la memoria y en concreto de la memoria nacional, Pierre Nora ha consolidado un concepto, el de *lugares de memoria*. Concepto en construcción y experimentación que se ha afinado año con año y que es operativo en varios países, ha pasado de su definición teórica a una experimentación múltiple y variada. En 1982, Pierre Nora lo había definido como aquellas realidades históricas en las que “la memoria se ha encarnado selectivamente, y que por voluntad de los hombres o el trabajo del tiempo han permanecido como los símbolos más luminosos de aquélla: fiestas, emblemas, monumentos y conmemoraciones, pero también elogios, diccionarios y museos”.⁴⁷ Entendido en su sentido más amplio, estos lugares que no son sólo espaciales, no son aquellos de los que se recuerda, sino aquellos en los que la memoria actúa, no son la tradición, sino su laboratorio. La elasticidad del concepto ha permitido su operatividad en otros países y son hoy múltiples los estudios que lo han aplicado a otras latitudes.

La acuñación del nuevo concepto representa una ruptura epistemológica y una emancipación respecto de la escuela francesa, por la importancia concedida a la política, pues responde al paso de lo más político a lo más carnal, de lo más evidente a lo más problemático. Y por el interés dedicado al tiempo presente. Es una historia del presente, enclavada en la problemática de la memoria que no desprecia la larga duración, se sumerge también en ella, aunque su lugar epistemológico es el presente, la evaluación del pasado en el presente. Es una historia simbólica, más preocupada por historizar el símbolo y más

⁴⁷ *Ibidem*, p. 24.

interesada en el análisis de la memoria que éste entraña y de la que es portador que del propio símbolo, más atenta al continente que al contenido, inquisidora de una memoria simbólica y de sus anclajes en el espacio y en el tiempo.

La nueva noción propone tres problemas conceptuales. Heredera emancipada de la nueva historia, varía la jerarquía de los determinismos. Interpreta la duración como juego de estructuras y de representaciones y tiene el mérito de haber realizado la reunificación de una historia en migajas, los lugares de la memoria dispersos en mil objetos se han organizado en torno a una interrogación y a un método comunes. La categoría de inteligibilidad de toda la obra, y de la memoria fosilizada en mil objetos de la historia, reside en un concepto, lugares de memoria, que se prolonga en una definición y en una experimentación. Su perfilada definición es expresión de rigor, ante la tendencia a su ampliación y a la indefinición que ésta supone.

La influencia del trabajo de Nora no se ha hecho esperar. Se ha señalado la gran plasticidad del concepto *lieux de mémoire*, lo cual ha permitido su operatividad en otros países. Dada esta flexibilidad, la investigadora Josefina Cuesta se pregunta si “no podría ser más un método que un concepto de contornos definitivamente definidos o una nueva forma de aproximación y de análisis a la memoria”.⁴⁸ En esta clave, Josefina Cuesta, tratando de seguir el sentido del término dado por Nora, traduce *lieux* como *lugar*,⁴⁹ en el que “el lugar es a la vez objeto del historiador y el instrumento cognitivo para su análisis”.⁵⁰

El *lugar* es artificio, pues siempre construido e incesantemente reconstruido, se caracteriza por su plasticidad que le da su capacidad de cambiar perdurando. El trabajo del

⁴⁸ Josefina Cuesta Bustillo, “Memoria e historia. Un estado de la cuestión”, en *Ayer*. Revista de la Asociación de Historia Contemporánea, núm. 32, Madrid, 1998, p. 218.

⁴⁹ Josefina Cuesta Bustillo, *art. cit.* p. 219.

⁵⁰ *Ídem.*

historiador es el de indagar cómo se construye, cómo se transmite, desplegando cada vez aquello de lo que ha sido y guarda memoria y dedicándose a medir los efectos.

La transdisciplinariedad, uno de los rasgos del tema de la memoria, lo es también de *los lugares*. Desde su nombre, la noción de *lugares de la memoria* no oculta su pertenencia a otro campo, el de la retórica. El eco incitado y las publicaciones dedicadas al alcance y operatividad del concepto son prueba de sus varias dimensiones, desde la retórica, a su alcance literario, sin olvidar sus bases filosóficas y su dimensión sociológica.

Se ha apuntado como aportación de este método su concentración sobre el presente. La elección, el interés y la focalización del presente avalan la especificidad de los lugares de memoria. Una memoria que se diferencia de la cronología y que, desde la perspectiva de la historia del presente, supone una diferenciación de conceptos como lejano/cercano, próximo/lejano, borrando los límites y las diferencias claras entre los conceptos.

Entre sus aportaciones se cuenta el incorporar a la historia una nueva pregunta ¿qué lugar dan los vivos a los muertos? ¿Qué utilización hacen de ellos en su propio presente? Facilita la disección de un presente, obsesionado por la previsión y por la conservación, y en el que la historiografía cumple un importante papel e impulsa al historiador a roturar nuevos caminos hacia el pasado o a recorrer con nueva mirada los ya existentes. Pero previene sobre las amenazas de la memoria: no sólo el olvido, sino también la violencia, el exilio, la colonización que ejerce, capaz de contribuir a formular sólo una historia de los vencedores, incapaz de detenerse en los lapsus, los agujeros y los no lugares de la memoria. Objetivos muy diversos y que alejan el riesgo de confusión entre historia y necrología.

Su objeto, su método o su interés son no tanto el análisis de los hechos y de su memorización, sino de la huella que dejan: ver no tanto el suceso como su construcción en el tiempo; no tanto identificar los determinantes como sus efectos; no tanto identificar una

tradición sino la forma en la que se transmite; no tanto analizar el desarrollo del pasado de forma unívoca y lineal como identificar y definir las maneras de su reutilización.

Literatura y memoria

En el campo de la literatura, asociamos la memoria con formas literarias que evocan el pasado: la novela, el teatro y la poesía históricos, al igual que la biografía y la autobiografía. En estos géneros o subgéneros, la literatura linda con su hermana gemela, la historia. La noción de la memoria está intrínsecamente ligada a la del tiempo. Memoria y recuerdo están, en primer lugar, arraigados en la dimensión del tiempo.

Por otra parte, la memoria colectiva se manifiesta en las tradiciones orales y escritas, en las expresiones artísticas y culturales, así como en los objetos de uso diario. La literatura constituye sólo una parte de la memoria colectiva, si bien podemos decir que se trata de una parte privilegiada. En tanto que cada memoria individual forma parte de la memoria colectiva, cada hombre influye en ella, aunque sea de manera mínima. El influjo de los escritores y poetas, por el contrario, es mucho más grande y visible según el impacto de sus obras. En este sentido se puede decir que son trabajadores de la memoria.

Se pueden analizar las relaciones entre literatura y memoria desde dos perspectivas: en primer lugar, tomando una noción temporal (con la conciencia de que la memoria está anclada a una dimensión temporal y el presente sería en primer lugar el punto de referencia de ésta) y tratando de responder la pregunta, ¿para qué época escriben los literatos? En segundo lugar, tomando a la memoria como materia prima de la creación artística. Para los fines de este trabajo nos centraremos únicamente en la segunda vertiente, la memoria como

materia prima de la creación artística, y dejaremos de lado la primera perspectiva, ¿para qué época escriben los literatos?⁵¹

Si analizamos la relación memoria-literatura vista la primera como materia prima de la segunda, surgiría en un principio la pregunta: ¿cuál es el territorio de la memoria que contiene la literatura, la novela, la ficción? Esta es una vieja pregunta que sigue teniendo actualidad y que seguramente no dejará de tenerla.

No reconocer en la literatura, en el arte en general, un caudal tan peculiar como insustituible, de la memoria, un espejo de nuestra condición y del tiempo que refleja, es no reconocer esa evidencia de que el arte es una parte sustancial de la vida, de esa otra vida que sólo él contiene. Los narradores suelen convenir que los elementos constitutivos de su trabajo son: la imaginación, la memoria y la palabra. Hay quienes profundizan un poco más

⁵¹ Si analizamos la memoria desde una perspectiva temporal preguntándonos, ¿para qué época escriben los escritores y poetas?, nos enfrentamos a que la idea de memoria no se restringe al pasado, sino que se abre hacia el presente e incluso al futuro. Desde la antigüedad hasta el renacimiento, los poetas estaban convencidos de escribir para el futuro, para que hubiera memoria de sus obras y memoria de las cosas que relataban. De allí nace la conciencia del autor de su poder particular: el autor es el dispensador de gloria, el que tiene en su poder inmortalizar al rey o al héroe. Fueron los poetas-filólogos italianos del renacimiento quienes tuvieron mayor conciencia de ser dispensadores de gloria, incluso de la inmortalidad; y, del olvido. Esto no excluye que los autores citados escribieran también para el presente, pero también es cierto que pusieron sus miras en un futuro más allá del presente, escribiendo para las futuras generaciones.

Con el advenimiento del realismo en el siglo XIX, los autores se volcaron conscientemente hacia el presente, escribiendo sobre el presente para el presente, tal como se puede percibir en los realistas franceses. Sin embargo, a la par se produjo un fenómeno que permitió de nuevo la aparición de la dimensión del futuro. En donde el autor que es poco reconocido o leído en su época espera un reconocimiento o fama póstuma. Este es un indicio entre muchos otros más de la separación entre el público y el autor. La fama póstuma se establece como un nuevo mito literario que perduró hasta el siglo XX.

Con esto llega la tercera variante temporal: escribir sobre el pasado para el presente, siendo éste el caso en el que la literatura parece identificarse más con la memoria. En épocas pasadas, había poetas que crearon una obra para dar expresión a la conciencia colectiva de un pueblo. El poema épico es la forma literaria privilegiada para realizar esto.

Los autores históricos de nuestra época son más modestos, lo que no excluye que también ellos intenten influir en la memoria colectiva. Estos autores comparten la convicción de la vigencia del pasado para el presente. El tiempo pasado contiene nuestras semillas, nuestras raíces, lo más vital que poseemos para vivirnos en el presente. En él está lo que realmente somos, brotado de lo que fuimos. En él está nuestra cara, en él nació la materia de los ojos con que miramos en el espejo nuestra cara.

En este afán de insertar el pasado en el presente se observan dos tendencias. Una es rescatar del olvido a un personaje, una época, un acontecimiento del pasado. La segunda tendencia está estrechamente ligada a la primera en tanto que los autores no se limitan a rescatar del olvido a sus personajes, sino que les confieren una nueva significación. Muchas veces escriben explícitamente en contra de la imagen transmitida y presente en la memoria colectiva. Subvertir la historiografía oficial es un lema muchas veces repetido; se escribe para cambiar la memoria colectiva, tendencia que ha sido la causa de muchas polémicas en las últimas décadas.

y afirman que la ficción es un espejo de la vida, un espejo que al reflejarla la inventa y la crea, que tiene a la imaginación y a la memoria como elementos desencadenantes y la palabra como elemento constitutivo. El novelista escribe desde la imaginación y la memoria, materializando su invención en palabras.⁵² Tres elementos de fácil determinación porque conciernen a todos los seres humanos, y posiblemente esa circunstancia revela bastante de la propia condición de los fabuladores y del destino de las ficciones.

El creador de ficciones hace uso activo de estos elementos y los conecta para que segreguen esa materia imaginaria de la fabulación que son las novelas y los relatos. Decir que la ficción es un espejo de la vida avala esa idea de que en ella todos nos miramos reflejados con el latido que concierne a tantas cosas de lo que somos, de lo que sentimos, de lo que soñamos. Un espejo abierto y profundo que descubre o revela mucho de lo que por otro conducto jamás percibiríamos. Hay una vida al pie de lo cotidiano, en la aventura particular que a cada uno compete, en el viaje que nos corresponde por este mundo, cada cual con sus vicisitudes. Y hay otra imaginaria, que el espejo de la ficción refleja, donde todos nos sentimos concernidos de otra manera, a través de la imaginación, de la memoria y la palabra de quien tiene el poder de crear esos universos que encierran las novelas.

⁵² Paul Ricoeur en *La memoria, la historia, el olvido* parte por diferenciar entre memoria e imaginación, pues al considerar a la memoria una región de la imaginación esto levanta sospechas si quiere extraerse de ella un cierto conocimiento. Pues la relación entre memoria e imaginación está garantizada por la pertenencia a la misma parte del alma, el alma sensible (que es lo que nos interesa en esta parte del trabajo). La memoria, reducida a la rememoración, opera siguiendo las huellas de la imaginación. Pero la imaginación, considerada en sí misma, está situada en la parte inferior de la escala de los modos de conocimiento, como una de las afecciones sometidas al régimen de encadenamiento de las cosas exteriores al cuerpo humano. Por eso Ricoeur insiste en la separación de la imaginación y la memoria, pues para él ambas tienen objetivos distintos así como intencionalidades diversas: el de la imaginación dirigida hacia lo fantástico, la ficción, lo irreal, lo posible, lo utópico; el de la memoria, hacia la realidad anterior, ya que la anterioridad constituye la manera temporal por excelencia de la “cosa recordada”, de lo “recordado” en cuanto tal. La amenaza permanente de confusión entre rememoración e imaginación afecta a la ambición de fidelidad en la que se resume la función veritativa de la memoria. Pero nadie pensaría en dirigir semejante reproche a la imaginación, en la medida en que ésta tiene por paradigma lo irreal, lo ficticio, lo posible. Sin embargo no hay nada mejor que la memoria para garantizar que algo ocurrió antes de que nos formásemos el recuerdo de ello. El testimonio constituye la estructura fundamental de transición entre la memoria y la historia. La historiografía no logrará modificar la convicción de que el referente último de la memoria sigue siendo el pasado. (Cfr. Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, pp. 21-80.)

Imaginación, memoria y palabra son elementos de los que todos somos dueños, llaves para esas aventuras en las que existen otras posibilidades de vivir intensamente lo que sólo en ellas puede vivirse. Y de sobra sabemos que en el espejo de la ficción está reflejado el secreto de lo que la vida jamás nos desvelará, y que sin ese espejo nuestra existencia es irremediablemente mucho más pobre. El territorio de la imaginación y la memoria es el de la experiencia, y en algún punto de confluencia de ambas es donde salta la chispa que suscita una historia, revestida en su formulación originaria por una idea o una imagen de específica condición narrativa. Cuando brota la escritura, el escritor cierra sus ojos y va con la memoria hacia atrás para rescatar de ella lo más valioso y esencial de su pasado. Ya sea por la vía objetiva de la consciencia o por la vía más incontrolada y automática, irracional, de lo inconsciente, activa la fuente de su memoria, que para Ricoeur es el alma sensible.

¿Pero qué brota de esa fuente llamada memoria? Lo que brota son los símbolos primeros, los arquetipos que se fijaron en la infancia y en la adolescencia, etapas de la vida primordiales para la formación estética del escritor. La importancia de la memoria para el escritor y de la recuperación de los símbolos primeros está en el recordar las experiencias primeras. De ese viaje del escritor hacia el pasado brotan una sucesión de símbolos que, bien entramados y desarrollados, dan lugar a la obra literaria. Una obra que no sólo nace para testimoniar, distraer o divertir, sino que responde a razones mucho más profundas.

De la memoria brota una vida esencial y ésta se recrea con la tarea presente del contemplar, del escribir y del interpretar, del testimoniar. Escribir es un modo de ser y de estar en el mundo. Por ello, la escritura se convierte en un medio de autoconocimiento.

Si la memoria y la imaginación están en el interior de la experiencia, como motores de la invención, la palabra, íntimamente ligada a ellas, está en el exterior, ya que cumple la tarea de exteriorizarlas, de materializar la expresividad. La novela se alimenta en igual

medida de esos tres elementos sustanciales y el estallido de la invención se produce en el punto de confluencia de los mismos. Así, la palabra narrativa requiere de la imaginación y de la memoria para ser tal palabra, sin ellas sería otra cosa. Y la imaginación y la memoria jamás podrían alimentar una novela sin esa misma palabra mediadora, constitutiva.

Esa experiencia interior de la fabulación no alcanza sentido y destino si no nace ya encaminada hacia la expresividad en que se materializa: ese exterior de la palabra que es, además, quien la hace pública y participable. Memoria e imaginación son elementos sustanciales de otras ficciones que no tienen, como la novela, la palabra como conducto de expresividad. En este sentido hay que reconocer la especificidad de la ficción escrita por ser dueña de la palabra como sustancia decisiva de la misma.

El territorio de la memoria que está en la literatura es un territorio peculiar que contribuye a acrecentarla, a sostenerla. La memoria como elemento constitutivo de lo imaginario alcanza un grado de perpetuación que incluye lo que a la experiencia individual y colectiva del creador pertenece, lo que esa experiencia destila como alimento de la imaginación en el imprescindible encuentro de la palabra. Es una memoria peculiar en lo que tiene de memoria artística, de memoria creativa, de memoria narrativa, si seguimos sin salirnos del ámbito de la ficción.

Si la ficción es esa otra parte de la vida que se acumula de las conquistas imaginarias del arte de narrar, la memoria que pertenece a esas conquistas, que las nutre y revela, tiene la peculiaridad de un valor más ambiguo, de una verdad que pervive en el recuerdo escrito de su fabulación, de una huella que en la verosimilitud de lo que se cuenta marca un grado de belleza y lucidez distintos de los que se perpetúan por cualquier otro conducto.

Una evaluación de lo que en la memoria histórica, en el devenir de los siglos, supone la memoria literaria, la memoria narrativa, la huella de esa verdad artística que se ha

perpetuado en el universo imaginario, resultaría tan contundente que, si sólo por un momento pensáramos en su pérdida o en su inexistencia, sentiríamos el terrible vacío de lo que sólo ella contiene, ese otro resplandor del pasado que la ficción literaria hace pervivir con el latido y la intensidad con que sólo el arte derrota al tiempo. Ya que una parte imprescindible de la conciencia de lo que somos está en lo imaginario, en el espejo de lo que la ficción refleja desde que existe, y esta celebración de la imaginación y la palabra se constituye como elemento fundamental de la lucha contra el olvido.

Esa vieja pregunta sobre el territorio de la memoria que contiene la literatura, tiene su contestación en el ejercicio que cada uno puede hacer de lo que a través de la literatura sabemos, recordamos, reconocemos, del pasado: de tantos conocimientos imaginarios que perviven y se recrean conectando nuestra sensibilidad de lectores con los universos que encierran las ficciones. Aunque la novela está ya muy lejos de la prerrogativa de escuela de vida, que obtuvo en la edad dorada del género, sus conquistas remiten a ese interior de la memoria que tan profundas significaciones genera, a esa revelación de lo más hondo del alma humana, en tantas figuras inolvidables, en tantos personajes que viven en su tiempo y llegan al nuestro rompiendo la lejanía que acrecienta su vida, que la sigue haciendo nuestra.

Ningún archivo documental, histórico, puede preservar, más allá de un caudal infinito de datos e información sobre modos de vida, en todos los órdenes en que la vida humana se muestra, el sentimiento profundo de la misma, el latido que contiene sus emociones, desazones, deseos, la mirada secreta, el placer o el dolor, de algún ser humano de un tiempo pasado. Sólo desde lo imaginario laten y perviven, contribuyendo a una memoria de la existencia humana de la que no queda huella tan profunda en ningún otro sitio.

La memoria imaginaria es la dueña de una sustancia muy peculiar de los recuerdos, no sólo de unos recuerdos distintos, sino de la pervivencia de una vida distinta que los nutre

y los preserva, salvaguardados, podríamos decir, en el placer y en la emoción de la palabra narrativa, esa que se fragua en algún misterioso encuentro de la imaginación y la memoria.

Ahora que la memoria llena el espacio de lo público, la literatura participa del debate interrogando al mismo tiempo su estatus, límites y posibilidades a la hora de intervenir. En este contexto de memorias —y olvidos— rivales, los novelistas tienen un papel como ejercitadores de la memoria, como agentes que entran en el campo de disputa y movilizan fuerzas a favor de una causa concreta creando un movimiento de carácter colectivo. Así, para los escritores, la obra literaria dedicada a la memoria se concibe como un intento de llenar el hueco entre la historia y el público en general, como una forma de ofrecer una representación de la experiencia del pasado y así demostrar su persistencia en el presente. Pero la literatura, dentro del proceso de reconstrucción de la memoria de la guerra civil y de la represión, tiene relevancia por su capacidad de provocar discusiones, levantar interrogantes y cruzar temas y problemas compartidos por la disciplina de la historia.

En las cavilaciones de un narrador comprometido a captar las voces, flébiles o mudas, de las víctimas y reconocer los lugares de sus duelos, se perfila la topografía de un espacio que está sumergido en las ruinas de los desastres del pasado. Así, la mirada del escritor es una mirada arqueológica, que rescata los escombros de unas memorias-ruinas para recordar el tejido concreto de vidas perdidas y a la vez salvar los vacíos que ninguna abstracción podría llenar. La ficción al servicio de la verdad es materia de reflexión histórica y procede de una realidad probada para proponer hipótesis verosímiles pero no verificables.

El interés por parte de los escritores españoles sobre temas de la memoria ha inaugurado un nuevo subgénero literario: el de las narraciones dedicadas al conflicto y a la larga posguerra, en las cuales ha prevalecido la mirada retrospectiva y la ansiedad por hacer balance del pasado antes que auscultar el presente. Este subgénero ha abierto una reflexión

acerca de la problemática del peso de la memoria y de los límites de la representación del pasado, echando una mirada muy fecunda hacia las modalidades de transmisión de los recuerdos individuales y colectivos y hacia los cambios en la sensibilidad por lo sucedido.

Lejos de competir con la disciplina histórica, esa vocación testimonial de la ficción literaria constituye un valioso recurso para las herramientas hermenéuticas de los propios historiadores, justamente porque trata de enlazar nuestro presente con la ausencia y el irreparable silencio de quienes cayeron en los abismos de la historia.

Así, la literatura de la memoria ha encontrado un campo fértil y un gran público interesado en consumir estas manifestaciones literarias vinculadas a los temas de la memoria de la Guerra Civil y el franquismo en la llamada generación de los nietos de la guerra; con el consiguiente riesgo de convertirse en un objeto de consumo cotidiano.

Lo que hemos denominado como un nuevo subgénero de novela sobre la Guerra Civil y el franquismo, escrita por autores nacidos a partir de los años cincuenta y publicada en España después de la Transición, es una expresión literaria de la memoria. Los distintos autores que analizaremos utilizan estrategias narrativas muy diferentes y enfocan distintos aspectos de la guerra y la larga posguerra española, pero comparten el hecho de emplear elementos extraídos, tanto de la memoria colectiva, como de la documentación histórica, los cuales se convierten en literatura de ficción gracias al uso de la imaginación.

Historia y Literatura

Novela e historia han caminado juntas desde la antigüedad sin que sea factible establecer fronteras nítidas entre las dos formas de conocimiento y de narrar. Así pues, el ámbito configurado por la problematicidad de los vínculos entre historia y literatura se

caracteriza por lo ambiguo de sus fronteras y por la multiplicidad de interrogantes que suscita la existencia, real o virtual, de semejantes vínculos.

Las fronteras entre estas dos esferas de formalización de la relación con el pasado — la historia, entendida como disciplina social y humanística, por un lado, y la narración artística, asociada con sus abordajes críticos, por el otro— se habían vuelto borrosas, y constatamos luego que tal distinción, establecida a partir de los deslindes que habían permitido a la historia convertirse en una disciplina relativamente autónoma, se halla hoy en entredicho y sujeta a toda clase de reconsideraciones. La vuelta a la concepción de la historia como una forma de narración y el llamado giro lingüístico en el ámbito de las disciplinas humanísticas y sociales no constituyen sino aspectos de un movimiento de fondo que redefine las fronteras y las relaciones mutuas entre estas disciplinas.

En éste, como en otros espacios fronterizos, confluyen no sólo varias disciplinas “humanas” y “sociales” —la historia y las “letras” entre otras—, sino también múltiples tradiciones conceptuales con sus derroteros particulares, sus modos de debilitar y construir “objetos” propios, sus encrucijadas y sus lagunas, y también con sus incertidumbres y sus crisis. Quien se aventura en él, no debe esperar mapas seguros ni nomenclaturas unificadas y estables, y menos aún “métodos” listos para su aplicación.

Cabría preguntarnos si el historiador y el literato trabajan con los mismos textos. De no ser así, si existe una frontera nítida entre textos literarios y no literarios, la cual conllevaría a su vez una diferenciación clara de operaciones y las tareas que completen a cada uno. En tal caso, las relaciones entre historia y literatura, y entre sendas disciplinas, se reducirían a un cambio de información: las obras literarias representarían para el historiador un tipo de “documento”, poco fiable debido a su carácter ficticio y a las ambigüedades de su lenguaje, mientras que para el literato la historia aportaría los elementos de información

necesarios al esclarecimiento de aspectos secundarios (referenciales y no artísticos) de las obras estudiadas. La existencia de la historia de la literatura como disciplina “autónoma”, ajena a las tradiciones conceptuales y los debates que hay en la tradición historiográfica, estaría ahí para ratificar esta relación distante y de “buena vecindad”.

Pero, a raíz de los progresos de la lingüística, la semiótica y la teoría literaria, el historiador podría pensar que quienes trabajan con textos literarios disponen hoy de instrumentos precisos para la descripción de los “textos” —literarios o no—, para el estudio del funcionamiento de los sistemas de signos y para el de la “producción de sentidos”. Si la información que le proporcionan los textos literarios es escasa y poco fiable, los métodos y las técnicas del boyante vecino podrían mostrarse de gran ayuda para una redefinición de los objetos y los métodos del historiador actual.

Producto de la diferenciación necesaria entre disciplinas afines, el espacio fronterizo que nos ocupa es un índice de la precariedad de las fronteras trazadas, pero también de los inconvenientes de querer convertir el proceso de especialización en una parcialización del saber rígida y estanca. Aunque las diferentes disciplinas “humanas” y “sociales” no alcanzan un estatuto propio sino a partir de la delimitación de su ámbito particular de pertenencia, las crisis periódicas que las caracterizan suelen manifestarse por un retorno de lo previamente rechazado fuera de sus propias fronteras.

La problematicidad de los vínculos entre historia y literatura surge con el deslinde entre la concepción tradicional de la historia, entendida como “relato de sucesos memorables” ocurridos en el pasado cercano o remoto, y la fundación moderna, durante los siglos XVIII y XIX, de una disciplina abocada a la reconstitución y explicación “objetivas” de acontecimientos y procesos del pasado. Con esta distinción entre historia y relato, y la aspiración de la primera a constituirse en una disciplina de carácter científico con un

estatuto similar al de las ciencias de la naturaleza, se perfilaron —en el ámbito indiviso donde confluían la reflexión histórica, la filosofía y las “bellas artes”— una serie de separaciones y especializaciones que dieron origen y lugar a nuestras modernas “ciencias humanas y sociales”, y acarrearón redefiniciones problemáticas de lo que había que entender por literatura en sentido estricto.

La historia de las relaciones entre historiografía y literatura está dominada por dos fuerzas antagónicas: una de atracción y otra de repulsión. Al inicio de la historiografía moderna en el humanismo renacentista, los historiadores delimitaron su disciplina separándola de su hermana impura, la narración literaria. Pero la división entre la historia y la literatura como partes de un mismo género inició a fines del siglo XVIII, al considerar que la historia estaba regida por las reglas de la retórica. Este proceso entró en su clímax en el siglo XIX, cuando los historiadores establecieron su disciplina como ciencia, limpiando su discurso de toda huella literaria. La historia se convirtió en una profesión diferente de la literatura por sus objetivos y metodología, y el canon histórico cambió al asumir la racionalidad y el método científico como norma. Tanto Ranke⁵³ como Hegel pensaban que el conocimiento histórico podía aproximarse epistemológica y metodológicamente al de las ciencias naturales. Así, lo que en algún momento compartieron la historia y la literatura —la mimesis y la retórica—, fue dejado de lado por los historiadores. Fueron pocos los historiadores del siglo XIX que no siguieron esta línea. Sin embargo, las fronteras entre las dos disciplinas siguieron siendo borrosas. Fue tan sólo en el siglo XX que las fronteras entre las dos disciplinas se hicieron más impermeables, lo que llevó a un desconocimiento que pudo convertirse, sobre todo en el seno de la historiografía, en desprecio.

⁵³ El “historicismo rankeano” proponía una aproximación científica al estudio de la historia, lo que motivó la separación en disciplinas diferentes los estudios históricos y los estudios literarios.

Pero, desde 1970, se ve un cambio radical en la teoría de la historia que llevó a un resurgir de las teorías hermenéuticas centradas en la interpretación del significado del pasado histórico. En estos años, algunos historiadores en Estados Unidos, y en Europa, redescubrieron la dimensión literaria del discurso historiográfico. El distanciamiento de las corrientes vigentes de la historiografía fue tan grande que pareció un cambio de paradigma y se habló del “linguistic turn” de la historiografía. En realidad, debería hablarse de un “literary turn”, ya que los fenómenos discutidos son más literarios que lingüísticos. Se ve en esta vuelta una venganza de la literatura. Es innegable que un número notable de historiadores se aproxima de nuevo a la literatura. Es importante notar que, después de un período de desconocimiento mutuo, se haya entablado un diálogo entre las dos disciplinas.

Para los historiadores, la memoria en sus distintas manifestaciones constituye la base de su ciencia. La investigación histórica es posible si se reconoce que el contenido de nuestro yo es el resultado histórico de una mediación múltiple en donde la memoria ocupa el centro de estas mediaciones. Pero también, la memoria constituye la materia de la cual se nutre la literatura. Desde la *Poética* de Aristóteles, este paralelismo entre historia y literatura ha ocupado tanto a filósofos como a historiadores y creadores de ficciones. Después del Renacimiento y del Siglo XIX, es en las últimas décadas que la problemática ha obtenido un nuevo protagonismo. Las relaciones entre “realidad” y “ficción”, “ciencia” y “narración” tienen relevancia en las polémicas que dividen hoy día a los historiadores. Asimismo, las discusiones sobre la nueva novela histórica giran en torno a estas relaciones.

Así, se da una renovada alianza entre realidad, historia y novela, que se inscribe en el amplio movimiento intelectual que ha llevado a historiadores y filósofos a replantear en las últimas décadas la permeabilidad de fronteras entre historia y ficción, a la vez que empuja a los novelistas a adentrarse en la historia. Las distinciones entre ambas disciplinas no son tan

claras ni transparentes como parecían, pues varias causas fuerzan a la inversión de valores: por un lado, el historiador, con mayor frecuencia, noveliza la historia para crear un discurso accesible a todos los públicos (sin considerar a quienes sin ser historiadores ni poetas editan publicaciones revisionistas de escaso valor científico (y literario) donde la prioridad son los objetivos comerciales). Por otro lado, el autor de narraciones ficticias incorpora a su discurso cierto halo de autenticidad y científicidad para enriquecer su relato.

Asimismo, los historiadores han adoptado procedimientos técnicos y retóricos hasta hoy exclusivos de la narración literaria: la intersección de universos públicos y privados, la pluralidad de puntos de vista, el dialogismo, la polifonía narrativa, el manejo del orden temporal que hoy se encuentra en casi cualquier tratado histórico son muestras de ello. Además, los autores de ficción emplean estrategias narrativas de la Historia, por ejemplo el uso de notas al pie de página o de elementos paratextuales como, las dedicatorias o los agradecimientos, la inserción de fotografías o documentos en el cuerpo de la narración, que subrayan la textualidad, el acto creativo que conlleva un texto de naturaleza no fictiva. Lo que en un pasado se asumía como una evidencia de documentación, hoy es propuesto para subrayar la creación que conlleva toda narración historiográfica. Los tiempos nos traen la experiencia jubilosa de la híbrides, y si los historiadores construyen sus relatos con la técnica del novelista, los directores de cine, los poetas y los novelistas exploran a su vez las posibilidades de la biografía histórica, de la autobiografía, o de una nueva, sorprendente y posmoderna novela histórica. La narrativa ha renovado aquella antigua alianza con la historia, que si fue desacreditada por las vanguardias y por las poéticas formalistas del último modernismo, parece hoy destinada a satisfacer una ansiedad muy de fin de milenio, la de vivir la historia como si fuera ficción, o la ficción como si fuera historia, o posiblemente ambas a la vez, la de vivir simultáneamente en la historia y en la ficción.

La postmodernidad en la Historia y la Literatura

Para analizar el estado de los debates teóricos en la historiografía después de la apertura de ésta a las ideas del giro lingüístico es preciso contextualizar el estado intelectual general dentro de las ciencias sociales a fines del siglo XX, tras el surgimiento e impacto del postmodernismo. Primeramente se tiene que mencionar que tanto a los historiadores, como a los novelistas, la postmodernidad los ha infectado de una pasión extraña a su pureza, para la que no disponían de defensas, la pasión de lo heterogéneo, de lo desigual y discontinuo, de lo otro, de aquello mismo que nos desafía con su negación.

El término postmodernismo es de los más contradictorios y debatidos de la cultura contemporánea. Analizar el postmodernismo conlleva el riesgo de caer en una serie de valoraciones positivas y negativas, de simplificaciones y contradicciones, en definitiva en una polémica apasionada aún vigente. Pese a la dificultad para periodizarlo o caracterizarlo, el postmodernismo es el sello distintivo de una época tras el fin de las vanguardias artísticas y las ideologías políticas, y es un movimiento internacional⁵⁴ que comienza en 1970, y se extiende hasta hoy. Es un movimiento global presente en varias manifestaciones culturales desde la pintura hasta la filosofía.⁵⁵ La postmodernidad es un fenómeno contradictorio, que usa y abusa, propone y después subvierte, los mismos conceptos que desafía —ya sea en arquitectura, literatura, pintura, escultura, cine, video, danza, televisión, música, filosofía, teoría estética, psicoanálisis, lingüística o historiografía.⁵⁶ Con lo postmoderno tropezamos y somos desafiados por un arte de perspectiva cambiante, de doble autoconciencia, de

⁵⁴ Aunque para algunos teóricos la postmodernidad no describe realmente un fenómeno cultural internacional, ya que es primordialmente europeo y americano (del Norte y del Sur). Cfr. Linda Hutcheon, “Teorizando lo postmoderno: Hacia una poética” en Alberto Vital, *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*. México: UNAM, 2001, p. 132.

⁵⁵ Cfr. Fredric Jameson, “Introducción (El posmodernismo como pauta cultural dominante)”, en Fredric Jamenson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós, 1991.

⁵⁶ Cfr. Linda Hutcheon, “Teorizando lo postmoderno: Hacia una poética” en *op. cit.*, pp. 131-132.

significación local y extendida. El centro ya no se mantiene por completo. Y, desde la perspectiva descentrada, lo marginal y lo ex-céntrico (sea en clase, raza, género, orientación sexual o etnia) asume una nueva significación a la luz del reconocimiento implícito de que nuestra cultura no es realmente el monolito homogéneo que pudimos haber asumido.⁵⁷

Teóricamente se refiere a una actitud intelectual frente a la modernidad y lo moderno que afirma la crisis y muerte de la modernidad⁵⁸ y de todo lo que la racionalidad moderna propuso: el conocimiento científico racional y la idea de la historia como evolución gradual de la humanidad. A la historia la ve el postmodernismo como un emblema de la civilización occidental para mostrar cómo ésta ha evolucionado progresivamente hasta convertirse en la supuesta “civilización superior”. Así se rechaza la aceptación del progreso indefinido de la humanidad por medio del pensamiento racionalista moderno y se abandona su discurso ideológico y todas sus formas de representación: la historia es vista como una forma más de representar la experiencia temporal del hombre.⁵⁹

Los teóricos de la postmodernidad coinciden en un punto: que lo moderno dada su fuerte integración en la cultura occidental está reflejado en todos los ámbitos de la vida social desde las creaciones artísticas (pinturas, esculturas) hasta los programas de estudios académicos. Pero no hay consenso entre los postmodernistas sobre el valor de lo moderno ni el valor del postmodernismo en sí y para unos autores es difícil afirmar que existe una producción historiográfica propiamente postmoderna que supere el nivel puramente teórico. Lo que queda fuera de duda es que en el campo historiográfico el postmodernismo es tanto

⁵⁷ Cfr. *Ibidem*, pp. 142-143.

⁵⁸ Cfr. Fredric Jameson, “Introducción (El triunfo del populismo estético)”, en *op. cit.* También se puede ver Gilles Lipovetsky, “Modernismo y Postmodernismo”, en Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*, Barcelona: Anagrama, 2005.

⁵⁹ Cfr. Fredric Jameson, “La posmodernidad y el pasado”, en *op. cit.* También se puede ver: Jean-François Lyotard “Misiva sobre la historia universal”, en Jean-François Lyotard, *La posmodernidad (Explicada a los niños)*, Barcelona: Gedisa, 2005.

una teoría de la historia como una teoría acerca de la historia: una teoría de la historia que evita la periodización y, una teoría acerca de la historia que rechaza las metanarraciones como las que produjeron Hegel, Marx, Spengler o Toynbee, siendo Lyotard⁶⁰ uno de sus más importantes críticos. Así, la postmodernidad afecta a la historia de dos modos: por una parte, imposibilita construir grandes relatos, es decir, niega el empirismo histórico como base de sus paradigmas, y, por otra, rehúsa la posibilidad de reconstruir el pasado ya que los documentos no son pruebas reales de lo sucedido sino discurso y reinterpretación. Se considera a la Historia como un proceso de reconstrucción y reelaboración del pasado. La Historia aparece no sólo como un saber, sino también un saber hacer.

Jameson, persuadido de la crisis del Sujeto y del estilo personal así como de la norma moral e ideológica, anuncia que “los productores de cultura no tengan ya otro lugar al que volverse que no sea el pasado”.⁶¹ Aunque este volverse hacia el pasado no esté marcado por el signo de la historia sino por el del historicismo. Del historicismo escribe Jameson que es “la rapiña aleatoria de todos los estilos del pasado” y que ha eclipsado a la Historia.⁶² En “una sociedad despojada de toda historicidad” y bajo los efectos del historicismo el pasado “se ha convertido en una vasta colección de imágenes”, ha perdido su valor de referencia, no nos ha dejado —en su ausencia— más que una serie de espectáculos en ruinas.⁶³ La moda retro, o nostalgia, como dice Jameson, sería una manifestación de este “historicismo omnipresente, omnívoro y casi libidinal”,⁶⁴ y el mismo autor expresaría con rotundidad “la incompatibilidad del lenguaje artístico de la ‘nostalgia’ postmodernista con la historicidad

⁶⁰ Véase Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. México: Rei, 1990, y también Jean-François Lyotard “Apostilla a los relatos”, en Jean-François Lyotard, *La posmodernidad (Explicada a los niños)*. Aunque este tipo de crítica contra las metanarraciones se puede encontrar ya en otros autores como: Popper, Mandelbaum y Hayek.

⁶¹ Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, p. 44.

⁶² Fredric Jameson, *op.cit.*, p. 45.

⁶³ *Ibidem*, p. 46.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 47.

genuina”.⁶⁵ Aunque para Linda Hutcheon este regreso al pasado del postmodernismo no es un regreso nostálgico; es una revisión crítica, un diálogo irónico con el pasado del arte y de la sociedad, un recobro del vocabulario críticamente compartido de las manifestaciones arquitectónicas. Sus formas estéticas y sus formaciones sociales son problematizadas por la reflexión crítica. Siempre es un replanteamiento crítico, nunca un “regreso” nostálgico. En este punto radica el papel dominante de la ironía en lo postmoderno.⁶⁶

Según la filosofía postmodernista, el historiador debe abandonar su moderna ilusión de contribuir a un conocimiento científico, ya que la producción histórica está más cercana a las producciones propias de la literatura que a las disciplinas de “rigor científico”. Y debe renunciar al intento de explicación causal dada su imposibilidad de establecer leyes y la dudosa referencialidad del discurso histórico como correspondencia con un mundo exterior: lo que importa en el texto histórico es el estilo y en la historiografía el predominio de la interpretación —se rechaza toda teoría, sobre todo el marxismo— y no la realidad objetiva.

Si sólo vemos al posmodernismo de esta forma se nos presenta como un movimiento negativo para la historiografía actual. Pero se tiene que recalcar que uno de sus mayores logros ha sido potenciar el debate sobre la significación de la historia y la escritura de ésta, al cuestionar la representación lingüística que el hombre tiene del mundo. Además ha generado una nueva reflexión sobre la historia y la teoría de la historia hoy día como no se daba desde el siglo XIX, siglo del debate histórico y de la producción historiográfica.

Así, el relativismo y escepticismo característicos del pensamiento postmodernista han tenido un fuerte impacto en las prácticas epistemológicas de los nuevos historiadores, para quienes la búsqueda de la verdad en el pasado resulta cada vez más una utopía inalcanzable.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 49.

⁶⁶ *Cfr.* Linda Hutcheon, “Teorizando lo postmoderno: Hacia una poética” en *op. cit.*, pp. 133-134.

Difícilmente se puede hablar hoy día de un discurso histórico exclusivo; en su lugar sólo hay posiciones, perspectivas, modelos, ángulos que fluctúan de acuerdo con diferentes paradigmas. El pensador postmodernista recurre a varias formas discursivas mientras reflexiona sobre el uso que hace de tales formas y sus posibles limitaciones. Este enfoque de la historia parte de la idea de que se puede ver un mismo fenómeno desde diversas perspectivas sin que ninguna de las narrativas históricas resultantes tenga una necesaria permanencia o sea expresiva de esencia alguna.⁶⁷

La visión posmodernista de la historia problematiza lo que se había presentado como una labor mecánica que respondía a un concepto simplista de la representación. Dos tendencias específicas dentro del postmodernismo cumplen un papel crucial en su revisionismo epistemológico: la sustitución de las visiones orgánicas de la historia por una idea fragmentaria del pasado y la reevaluación del papel de la narrativa en la escritura de la

⁶⁷ Uno de los mayores esfuerzos de los historiadores posmodernistas se dirige a romper con el mito de la identidad entre el pasado y la historia. El pasado es el objeto de estudio de la historia, pero dicho pasado sólo puede leerse a través de prácticas discursivas limitadas, y nunca conclusivas. Este pluralismo y provisionalidad de todas las lecturas favorece la dispersión del poder en múltiples prácticas discursivas, ya que incluso los sectores marginales pueden así producir sus propias historias.

Como consecuencia de su autorreflexividad y deconstruccionismo extremos, los teóricos del postmodernismo aspiran a socavar todas y cada una de las visiones tradicionales del historiador. El concepto del historiador como testigo, propuesto por la historiografía grecorromana y explotado por los historiadores de Indias en el siglo XVI, es desbancado por la epistemología contemporánea. Este concepto se basaba en la necesidad de una inmediatez entre el autor de la historia y los hechos que narraba, y tal posibilidad es puesta en entredicho por las nuevas visiones de la investigación científica y sus paradigmas. La visión positivista del historiador como científico es igualmente puesta en tela de juicio. Los filósofos e historiadores positivistas de finales del siglo XIX pensaban que los hechos hablaban por sí mismos y que del análisis científico de los mismos surgían las leyes que los gobernaban. Al mostrar el proceso de mediación inherente a la escritura de la historia y su componente ideológico, la historiografía postmodernista desmantela los presupuestos positivistas. Todo historiador orienta el texto que escribe en direcciones específicas. Los hechos no existen aisladamente, el tejido de la historia es una trama, un episodio de la vida real que el historiador acota a su gusto y en el que los hechos tienen sus relaciones objetivas y su importancia relativa. La máscara de objetividad defendida por el empirismo y el positivismo historiográfico pierde validez cuando somos conscientes del fetichismo del documento y su consiguiente metodología basada en un realismo ingenuo. Incluso la personalidad más recientemente adoptada por el historiador, la del reconstructor de un misterio pasado mediante una trama detectivesca, es también sometida a revisión. Esta visión de la historia implica la clausura de un enigma previo que se resuelve con la ayuda de pistas y evidencias. La idea subyacente es la necesidad de reconstruir una realidad precrítica dentro de un todo orgánico en el que los hechos adquieren su único significado posible. Al hacer patente la multiplicidad de sus versiones discursivas y al desvelar tanto la manipulación ideológica del autor como la imposibilidad de clausura última, el teórico de la historia postmodernista muestra lo artificioso y limitado de esta nueva “ficción del historiador”.

historia. El primero de estos aspectos encuentra en la obra de Michael Foucault⁶⁸ una de sus formulaciones más radicales y el segundo es llevado a sus últimas consecuencias en el análisis formal de la historia propuesto por Hayden White⁶⁹ y por Paul Ricoeur⁷⁰. En ambos

⁶⁸ Foucault desmantela los intentos de teorización global del fenómeno histórico mediante narrativas fragmentarias (microhistorias) que atienden las diferencias en lugar de centrarse en las continuidades. El estudio de la visión histórica de Foucault tropieza con dificultades que tienen su origen en el desprecio de este autor ante toda forma de teorización sistemática. Lo que llama la atención del lector es la cantidad ingente de paradojas, ambigüedades e interrupciones en el hilo de su argumentación. En su discurso fragmentario, las ideas se suceden sin causalidad lógica, quedan suspendidas temporalmente o son oscurecidas por la abundancia de metáforas. Este aspecto heterodoxo y provocativo de su prosa es parte sustancial (la manifestación formal) del proyecto de reorganización del discurso histórico esbozado teóricamente en “Nietzsche, la genealogía, la historia” (1971) y llevado a la práctica en obras como *Vigilar y castigar* (1975) e *Historia de la sexualidad* (1976). (Cfr. Françoise Perus, “Michael Foucault: ¿Otra historicidad de enunciados y discursos”, en Françoise Perus (comp.) *La historia en la ficción y la ficción en la historia*, pp. 64-70).

⁶⁹ White propone un análisis formal de la estructura narrativa de la obra histórica. Las razones de este enfoque se encuentran en la consideración del historiador como un narrador y de todo acto de escribir como un acto poético. Según White, la obra histórica es una estructura verbal cuya forma sigue los dictados de la prosa narrativa. Toda actividad historiográfica queda limitada a la metahistoria, es decir, a una reflexión hecha a posteriori y organizada sobre las bases de otros textos históricos y de acuerdo con las convenciones retóricas del discurso poético. White insiste en la necesidad de discriminar entre términos como “suceso” y “hecho”, “crónica” e “historia”; también subraya el proceso de mediación que caracteriza a cada una de las etapas en la construcción del discurso histórico. El mismo acto de selección y de exclusión de hechos y evidencias está condicionado por los prejuicios o intereses del historiador, de ahí que White apunte el valor de la estructura de exclusión que caracteriza a la narrativización del pasado. En su intento por desenmascarar las pretensiones empíricas de la historia tradicional, White cuestiona el valor arqueológico de la empresa historiográfica y señala su componente narrativo. Los datos contenidos en el archivo histórico (presentes en formas de documentos y crónicas) son seleccionados y organizados por el historiador en función de su significación y de su relación con el conjunto de su obra, es decir, el historiador es quien le otorga sentido, lo que encaja en el subjetivismo propio de la narración ficcional. La escritura de la historia se convierte en un acto en el que la invención (reservada a la ficción) no está del todo ausente, sino que desempeña un papel primordial (Cfr. Hayden White, “La trama histórica y el problema de la verdad en la representación histórica”, en Hayden White *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Barcelona: Paidós, 2003, pp. 189-216). En 1973 Hayden White escribió una de sus obras más radicales –Metahistoria (Hayden White. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Traducción de Stella Mastrangelo. México: Fondo de Cultura Económica, 1992)– en la que planteó su teoría de los tropos. La Teoría de los tropos de White es una teoría revolucionaria, pues ha marcado un giro trascendente en la teoría histórica tradicional. Con él, la filosofía de la historia se transformó en una filosofía de la historia lingüística que se opuso radicalmente a las tradicionales formas de análisis de la filosofía epistemológica. No es de extrañar entonces que su obra haya sido objeto tanto de grandes elogios como también de fuertes críticas.

⁷⁰ Paul Ricoeur escribió una obra de carácter ontológico que en la actualidad se considera una de las más importantes síntesis de teoría literaria e histórica del siglo XX. Pues toda su filosofía se basa en el intento por conciliar diversas teorías y enfoques: hermenéutica, fenomenología, existencialismo, crítica literaria, estructuralismo, psicoanálisis, formalismo ruso. Y se nutre de muchos e importantes pensadores (Aristóteles, San Agustín, Hegel, Freud, Husserl, Heidegger, Gadamer, Levi-Strauss, Benveniste, Jakobson, Saussure, Chomsky, Austin y Searle, Goodman) de quienes toma elementos teóricos para el desarrollo de su obra: *Tiempo y Narración* (Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración*. (v.1. Configuración del tiempo en el relato histórico, v.2. Configuración del tiempo en el relato de ficción, v.3. Experiencia del tiempo en la narración). Traducción: Agustín Neira. México: Siglo XXI, 1995). Dicha obra abarca una problemática que se extiende desde San Agustín hasta Heidegger: “el enigma del ser en el tiempo”. Para Ricoeur, el tiempo humano es algo narrado y la narración revela e identifica la existencia temporal del hombre: el tiempo apunta a la narración y ésta apunta a un sentido de más allá de su propia estructura. Este círculo entre Tiempo y Narración no es un

casos, se trata de proyectos teóricos que buscan desvelar el proceso de mediación inherente a la textualización del pasado.

Por otra parte, es un error obviar el impacto de la estética posmodernista en el novelar de las últimas décadas. Para Gonzalo Navajas, la visión burguesa del mundo, racionalista, empírica y pragmática sufre un revés con la llegada de un nuevo marco epistemológico posmodernista, que no considera al pasado “suficientemente vital”.⁷¹ El posmodernismo, dice Navajas, cuestiona principios morales y filosóficos clásicos, y toma “una actitud de ironía y distancia”, sin perder de vista el sistema clásico, pues “la posmodernidad existe en relación al sistema clásico como la faz contraria de ese sistema, aquello que lo censura y lo critica de modo directo”.⁷² Según Navajas, “la posmodernidad ha adoptado su posición de indeterminación inequívoca como un modo de preservación para no incurrir en los errores

círculo vicioso que implica un eterno retorno a la misma condición, sino que es un círculo en forma de espiral que se prolonga hacia nuevas dimensiones y que se articula en torno a la trama. La invención de la narración en Ricoeur es la misma trama: “síntesis de lo heterogéneo”, en tanto que toma e integra diversos y dispersos acontecimientos en una Historia total y completa dotando a la narración de un significado autónomo. La narración histórica es metafórica y el lenguaje del historiador es autónomo respecto del pasado. La “historia” es la comprensión hermenéutica de las acciones humanas, es decir, la recuperación de la operación que unificó lo diverso en una acción total y completa, por medio de la captación de las intenciones, las motivaciones, las acciones y las consecuencias en determinados contextos que están configurados en la trama. La trama es la mimesis de una acción. Su concepción de mimesis difiere de la definición aristotélica como simple imitación de la naturaleza. Ricoeur distingue tres momentos de la mimesis en la mediación entre tiempo y narración, destacando el papel mediador que tiene la construcción de la trama entre la experiencia práctica que la precede y la que le sucede. El esquema de Ricoeur se sintetiza de la siguiente forma: el proceso de mimesis I se refiere a la precomprensión familiar del orden de la acción y tiene que ver con la intratemporalidad o el tiempo vivido; mimesis II se refiere al acceso al reino de la ficción y tiene que ver con la historicidad o la configuración de la trama, y mimesis III es la nueva configuración de la ficción que tiene que ver con la temporalidad profunda o el tiempo de la lectura. El proceso de mimesis consta de tres fases: la prefiguración de los acontecimientos reales por el autor, su configuración en el texto a través de la trama; y su trasfiguración por el lector. Esta triple dimensión de la relación entre Tiempo y Narración la somete a prueba en dos modelos narrativos: el relato histórico y el relato de ficción. Ricoeur concluye que la referencia última de ambos tipos de relato es la misma (la temporalidad), la referencia inmediata difiere en cada uno de ellos, ya que la narración histórica siempre se refiere a acontecimientos reales y no imaginarios, pero la coherencia que les dé el narrador en una unidad total es producto de su interpretación. Para White y Ricoeur sólo la veracidad del suceso histórico decanta la balanza entre ambos discursos, pues desde el punto de vista lingüístico ambos discursos operan al mismo nivel. La condición narrativa del discurso, unida al valor del lenguaje, sitúa a ambos discursos en un mismo nivel epistemológico en cuanto a la representación de la realidad histórica se refiere. Si ambos discursos reclaman su condición relevante a la hora de representar la realidad del pasado, ambos discursos también son ejemplo de la imposibilidad de representar dicha realidad.

⁷¹ Gonzalo Navajas, *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona: EUB, 1996, p. 27.

⁷² *Ibidem*, p. 62.

de una perspectiva totalizante y unificadora”.⁷³ Esta relatividad típica del paradigma posmodernista va en detrimento de una narrativa comprometida con el pasado nacional.

El postmodernismo literario no es trivialidad, ni obliga a la broma, al pastiche o al collage; es ironía, la consciencia de unos recursos ya usados y la idea de que no podemos hablar o narrar sin expresar a los antepasados, sin hacernos eco deliberado o no de lo que ya otros dijeron. El postmodernismo obliga a asumir la tradición y los tópicos del pasado, pero haciendo mezclas inauditas, aleaciones no hechas hasta entonces, fusiones insólitas de materiales viejos, para producir y proclamar algo distinto. No hay amputación posible, hay un pasado que no cesa y que regresa en nuevas formas. Una cita cambia de expresión, de sentido, aun reproducida literalmente, porque su pragmática depende de los usuarios. La novela posmoderna lega la interpretación a cada lector y el escritor piensa menos en escribir originalmente y más en reescribir parodiando lo ya escrito en otros textos. Los protagonistas posmodernos (locos, excéntricos, artistas, o individuos normales y corrientes, atrapados en situaciones que no entienden) se sienten impávidos ante una sociedad caótica y compleja, y ante unos problemas que se escapan de su limitado entendimiento.

Joan Oleza afirma que durante los ochenta surge en la literatura española una poética realista posmoderna, que logró en 1995 importantes frutos estéticos, tanto en poesía, como en novela.⁷⁴ La vuelta a este realismo es la consolidación de ese regreso a la narrativa que se produjo en la segunda mitad de los años setenta. También, dice Oleza, se produce un cambio radical en el novelar, pues los autores toman “la decisión de reconducir la novela

⁷³ *Ibidem*, p. 21.

⁷⁴ Según Oleza, a mediados de los noventa “se ha consolidado estéticamente una renovada exploración novelesca de la realidad y provocando el resurgimiento de nuevas —y probablemente postmodernas— formas de realismo” (Joan Oleza, “Un realismo posmoderno”, en *Ínsula*, 589-590, p. 41). Para el autor, a pesar de la diferencia en estilo y fórmula narrativa, muchas novelas comparten un fundamento común que “radica en la voluntad de representar la experiencia de *lo real-otro* desde el punto de vista, la situación y la voz de un personaje implicado, la plena restitución de un designio de mimesis (relativa, subjetiva, alegorizada, emanada del imaginario personal... pero mimesis, al fin y al cabo)”, (*ibidem*, p. 42).

hacia la vida, obligándola a rectificar aquella otra dirección según la cual la novela es un orbe autosuficiente y clausurado de lenguaje”.⁷⁵ Unos autores, dice Oleza, tienen una visión más crítica y problemática de la realidad, y comienzan “a repensarla al margen de unos esquemas totalizantes [...] a dirimir viejas y nuevas cuentas con ella [...] a posibilidades inéditas de exploración [...] a formularle nuestras preguntas”.⁷⁶ Navajas coincide con Oleza cuando apunta que la nueva estética que nace en la narrativa de los noventa supera ya la indeterminación y la relatividad que caracterizaba al periodo posmoderno. Según Navajas, lo más llamativo de la nueva estética, que el autor llama neomodernismo,⁷⁷ es el hecho de que ésta “no se resigna a la indiferencia cognitiva y ética posmoderna y trata de investigar alternativas al impasse de la irresolución”.⁷⁸ Navajas destaca el hecho de que la nueva ficción recupera el pasado tomando en cuenta nuevas ideas del concepto historia.⁷⁹ A pesar del empeño que demuestran algunos autores de ser comprometidos con el pasado histórico, así como su deseo firme de ser relevantes, la superación del paradigma epistemológico posmodernista no deja de ser en ningún momento problemática e incluso quimérica.

⁷⁵ Joan Oleza, “Un realismo posmoderno”, en *Ínsula*, 589-590, p. 42.

⁷⁶ *Ibidem*, 41.

⁷⁷ Véase Gonzalo Navajas, *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*.

⁷⁸ Gonzalo Navajas, *op. cit.*, p. 21. Para Navajas, la relación entre la nueva estética y el pasado histórico se establece “de modo subjetivo filtrando la objetividad de la reflexión histórica a través de la mirada personal de un observador que altera su conexión con ese pasado por medio de la transfiguración de sus procesos mentales personales” (Gonzalo Navajas, *Más allá de la posmodernidad*, p. 28). Si en la posmodernidad la indeterminación del “yo” prevalecía, en la nueva estética “la indefinición absoluta del yo propia del pasado se somete a los procedimientos distanciadores de la parodia y el pastiche” (p. 92). Frente a un “yo” clásico, aparece un “yo” personal, autobiográfico, “que puede llegar a ser conocido por sí mismo” y que es “transmisible a los demás, que pueden entender y aceptar las interpretaciones sobre él” (p. 84).

⁷⁹ Navajas hace referencia específica a Hayden White y a su tratamiento de la historia, que se vislumbra como una disciplina más próxima a la ficción que a la propia ciencia, pues el historiador “queda incorporado a los acontecimientos presentados y su perspectiva y los principios que fundamentan esta perspectiva forman parte íntegra de lo que se historifica y determinan la naturaleza de lo historificado” (Gonzalo Navajas, *Más allá de la posmodernidad*, p. 29). Para Navajas, esta nueva perspectiva de la historia “significa una reducción considerable de las aspiraciones del modelo positivista que pretendía abarcar la totalidad del tiempo y decidir su carácter de modo definitivo y universal” (p. 30).

Los historiadores redescubren la literatura: la ficcionalización de la historia

Desde el contexto del posmodernismo analizaremos algunas cuestiones generales del giro lingüístico.⁸⁰ Desde el marco intelectual del giro lingüístico se pueden problematizar tantas cuestiones historiográficas que intentar dar cuenta de todas ellas sería pretencioso. Se puede cuestionar desde la noción que tenemos de Historia hasta lo que entendemos por objeto de estudio histórico y por las concepciones tradicionales que aún perviven en el conjunto de la producción historiográfica actual. Es por eso que intentaremos remitirnos a aquellos problemas centrales de los cuales emanan todos los demás.

La expresión giro lingüístico, acuñada a comienzos de los años sesenta por el filósofo francés Gustav Bergman, hace referencia a la dirección de la filosofía que se orienta a volverse en filosofía del lenguaje, pues afirma que todos los problemas filosóficos se reducen a los problemas de uso del lenguaje, y para comprender mejor el mundo es forzoso comprender mejor el lenguaje, pues el conocimiento que tenemos sobre la realidad que nos rodea es producto de la interacción que mantenemos con ésta por mediación lingüística.

Este interés por el lenguaje y los problemas que surgen cuando se tematiza y problematiza sobre él no es algo actual. Los grandes pensadores del siglo XX se han interesado por el análisis del lenguaje, pero mientras que para los teóricos del positivismo lógico la forma de resolver y terminar con los problemas que azotaban a la filosofía occidental desde Aristóteles en adelante era el análisis de los componentes elementales y atomísticos del lenguaje, pues este análisis lógico revelaría que tales problemas eran sólo seudo-problemas; para Wittgenstein y sus seguidores el lenguaje está cargado de significados intersubjetivamente compartidos: es una práctica social que se articula de

⁸⁰ Algunos autores hablan de giro sociológico o de giro hermenéutico, dado que con él resurgen las teorías hermenéuticas en general.

manera similar a como lo hace un juego —todos los participantes deben conocer ciertas reglas para poder participar en él—. De esta forma, el análisis lógico del lenguaje formal fue abandonado por el análisis del lenguaje natural ya que se considera que es éste el que determina la estructura metafísica de nuestro mundo. A pesar de este “giro” en la filosofía del lenguaje aun persisten elementos que la asimilan al modelo cartesiano-kantiano: el método utilizado es el resolutivo-composicional centrado en el análisis de las partes y, por tanto, los problemas que hacen al texto como totalidad son considerados “no-problemas”.

A partir de estos planteamientos, se desató en el ámbito filosófico un movimiento heterogéneo centrado en el análisis del lenguaje que afectó a todo el campo de las ciencias humanas incluida la historiografía. El análisis del lenguaje llevó a analizar el discurso y la escritura de la historia al considerar a ésta como un discurso⁸¹ más que como una disciplina. El problema esencial del que se parte es si en efecto la realidad existe fuera del discurso o si bien no hay nada más allá del lenguaje, como lo ha sostenido Barthes. Al aceptar esta última proposición se llega a la conclusión de que el texto histórico, como un todo, carece de un verdadero referente externo y al adolecer de una referencialidad externa se cuestiona el contenido de verdad del discurso histórico.

Este cambio de paradigma, iniciado en los años 1970 y cuyo auge es en los años 1980, llevó a que algunos académicos concluyeran que la historia estaba en crisis y que su problema básico era la relación entre el discurso narrativo y la representación histórica. Esta ruptura se hizo evidente cuando las teorías sobre el discurso disolvieron la distinción entre el discurso ficcional y el real. La crítica contemporánea al discurso narrativo histórico se basa en la convicción de que la realidad nunca se representa en forma coherente en su

⁸¹ Entendiendo por *discurso* una expresión organizada, en forma oral, de texto escrito, o en número, por medio del cual se transmite una descripción, explicación o interpretación sobre las cosas.

totalidad, lo que rompe con la idea de una “verdad” histórica anclada en la certeza de que puede representarse la realidad en forma “objetiva”, “verídica” y lineal. También se parte de la premisa que la realidad y la verdad no son entidades explícitas que pueden accesarse directamente, y que los textos no son simples expresiones de una intensión autoral, sino son el resultado de procesos culturales que no deben verse como “buenos” o “malos”.

Para la historia, el giro lingüístico y su acento en el papel del lenguaje y la textualidad fue categórico al resultar en un cambio en el ámbito metodológico y al transformar las fuentes históricas en textos. La ruptura del paradigma también supuso un cambio en la escritura, y en las “metanarrativas”. Históricamente, la narrativa ha sido una de las herramientas primarias del conocimiento y es la que determina la estructura y la forma en que se presentan los hechos reales o imaginarios, en otras palabras, la narrativa revela tanto la realidad histórica como la esfera de la ficción en la historia y en la literatura.⁸²

Las posiciones lingüísticas y hermenéuticas, que han resurgido con Gadamer, Ricoeur y White, entre otros, han recalado en general que la historiografía no es más que una de las formas posibles de la representación de lo histórico pero no la única, y que el texto histórico es un discurso que no se distingue del ficcional en sus características formales y culturales del texto de la novela o el cuento, ficciones narrativas por excelencia. De esto surgen dos interrogantes: ¿Cómo un conjunto de acontecimientos, personajes, motivos,

⁸² Para Ricoeur la distinción de ambos discursos se llevaría a cabo en el proceso de lectura, el lector a final de cuentas será el que se encargue de diferenciar entre un texto histórico y uno narrativo. Otros críticos se servirán de la idea de intención (voluntad y propósito) para poder diferenciar la escritura histórica del discurso ficcional. Se cree que en el escrito histórico hay una voluntad de objetividad, entendida como búsqueda de la verdad. Además la historia es interpretación. La novela se atiene a la convención de ficcionalidad, necesita de una mayor coherencia que la meramente histórica, coherencia entendida como credibilidad. Claro que si hay una intención por parte de autor también hay que observar la actitud del lector ante la narración: mientras que en la Historia espera encontrar la “verdad”, en la ficción no puede pretender hallar más que una cierta verosimilitud. (Cfr. Fernando Ainsa, “Invención literaria y ‘reconstrucción’ histórica en la nueva narrativa latinoamericana”, en Karl Kohut (ed.). *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt-Madrid: Vervuet-Iberoamericana 1997, pp. 116-117.)

intenciones y circunstancias dispersas se articulan como un todo orgánico provisto de una carga simbólica en un texto considerado propiamente histórico? y ¿el discurso histórico puede realmente representar el pasado, y la narrativa es la forma idónea de hacerlo?

Desde Heródoto, se veía a la narración como un arma estilística para dar a conocer un contenido histórico verdadero: su uso era una estrategia retórica que el historiador utilizaba para revelar el resultado de sus investigaciones. Durante el siglo XIX, el texto histórico adquirió el carácter de texto explicativo y argumentativo: ya no pretendía contar una “buena historia”, sino que dejaba el lugar a los hechos y les daba voz propia para que estos “hablen por sí mismos” mientras que la narración objetiva operaba como vehículo neutro de transmisión. De esta manera, la historia podría adquirir un verdadero estatus de ciencia.

Los paradigmas historiográficos del siglo XX aspiraron a la consolidación de la historia como una ciencia social, pero para lograrlo la historia debería dejar el discurso narrativo propio de la ficción literaria y estudiar los de procesos de larga duración, de fuerzas sociales abstractas y de ciclos económicos complejos: se reemplazaron los estudios sobre política por los análisis económicos, sociales, demográficos y de las mentalidades.⁸³ Con ello, la historia se alejó de lo cronológico y de los acontecimientos para acercarse al estudio de las estructuras inconscientes y permanentes que el estructuralismo en boga exaltaba como único objeto de estudio digno de carácter científico.⁸⁴

Ambos extremos son criticados por los teóricos de la historia, de la filosofía y de la crítica literaria en la última parte del siglo XX, tanto por la consideración ingenua sobre la transparencia del lenguaje y la narración que tenían los historiadores tradicionales, como por la falsa creencia en la posibilidad de articular el discurso histórico, cuya referencialidad

⁸³ Tal fue el intento de la Escuela de los Annales y de la historiografía marxista del siglo XX.

⁸⁴ Las críticas que Levi-Strauss hizo a la Historia influenciaron mucho sobre los historiadores del siglo XX, especialmente a los franceses.

es la experiencia temporal del hombre, de manera no narrativa, propia de los Annales. Estas discusiones fueron acompañadas por una pregunta sobre el acto de escritura y su cercanía con la escritura ficcional, tema que surgió por el carácter polisémico del concepto de Historia que alude tanto a la acción narrada como a la narración misma de tal acción y confunde al objeto del relato con la acción de relatar. Desde 1970, varios autores defendieron la tesis sobre el valor del relato y de la narración en la formación de cualquier obra que quiera ser histórica, pero esta “vuelta a la narración”, no es un regreso a la narración ingenua de los historiadores clásicos, pues tiene presente la idea de que la narración no es un vehículo neutro para transmitir información sino que está cargada de un contenido ideológico profundo, que siempre dice más de lo que dice y que su comprensión profunda escapa al estudio de sus partes por separado. Dichas tesis narrativistas surgen de la unión de dos corrientes de pensamiento: por un lado, el debilitamiento del modelo nomológico de explicación que veía a la narración como un modo de articulación rudimentario y pobre para explicar; y, por otro lado, la reevaluación del relato y de sus recursos de inteligibilidad. Este cambio teórico radical fue posible debido a la contribución teórica que realizaron varios historiadores, filósofos y semiólogos, como: Arthur Danto, W. B. Gallie, Louis Mink, Paul Veyne, Michel de Certeau, Lawrence Stone y Paul Ricoeur.

Partiendo de esto, diversos teóricos de la narración, influidos por la crítica literaria y los enfoques semiológicos, llevaron a sus límites últimos los supuestos de la narratividad y pusieron de manifiesto las aporías que conlleva el llamado giro lingüístico. Sus análisis no se centraron en la investigación histórica o en cómo el historiador analiza sus fuentes y documentos para elaborar una “historia”, sino en el resultado de dicha investigación, es decir, en el texto histórico producido y su articulación en una trama significativa.

La literatura redescubre la historia: la historización de la ficción

La obra de Ricoeur borra las fronteras entre la narración historiográfica y la literaria. Cada narración, sea historiográfica o ficticia (no sólo la ficción histórica) se refieren al pasado; la diferencia entre ellas consistiría en que aquélla narra hechos pasados, mientras que ésta narra hechos como si hubieran pasado y tienen en común la referencia al tiempo.

Las novelas son ficticias, pero muchas de ellas proclaman a la vez fidelidad histórica. Es la suya una escritura paradójica: son narraciones imaginarias que hacen protestas de veracidad exhibiendo su condición de relatos reales. Es condición original de la novela hacer *como si*, dar cabida a hechos, circunstancias o personajes realmente ocurridos, proporcionar datos tan comprobables que sólo nos quepa aceptar su correspondencia con lo externo. Si esto es así, en la base de estas narraciones habría un pacto entre emisor y destinatario, un acuerdo ficcional. El funcionamiento de la ficción se daría porque hay un acuerdo entre un autor empírico que adopta una voz narrativa, un narrador o narradores que enuncian, y unos destinatarios posibles, internos, que son los llamados narratarios, y unos lectores externos, que son receptores empíricos. Vale decir que toda novela sería una falsificación histórica, en cuanto, por definición, la novela “finge” contar acontecimientos realmente sucedidos. Pero, lo que distingue a las novelas de las falsificaciones es una serie de “señales de género”, más o menos perceptibles, que invitan al lector a suscribir, un pacto ficcional y a aceptar hechos narrativos como si fueran verdaderos.

A esta operación de erudición y fidelidad pretextadas se añade la invención que urde vicisitudes jamás ocurridas, la invención que idea personajes no encarnados y que conviven en el seno de la ficción con otros que son remedo de quienes existen en el mundo real. Para que ese artificio se dé fructuosamente, para que de ese relato se extraiga algo así como

conocimiento, el novelista deberá emplearse a fondo, usando todo tipo de recursos. El fin que sigue es el de crear una aleación de elementos en principios indisolubles, los inventados y los importados del mundo exterior. Precisa, fabricar un tipo de argamasa con las palabras que facilite la verosimilitud, el interés, para que lo imaginado se una con lo documentado hasta ser casi indiferenciable. Sólo así se sella ese pacto novelesco en virtud del cual los lectores aceptan suspender su incredulidad y aceptan la ficción como algo que les concierne; pero sólo así se produce la interpelación en virtud de la cual los destinatarios emprenden una averiguación de lo dicho y de lo no dicho, de lo expresado y de lo intuido.

El resultado es que la novela da placer, el deleite de la bella prosa, la satisfacción del gusto estético, pero obliga a desarrollar alguna reflexión por parte del destinatario. La familiaridad o la extrañeza o la ambigüedad de los personajes, de las vicisitudes, de los lances, de los mundos, obligan al lector a averiguar y a emprender una paradójica búsqueda de la verdad, una verdad que es a la vez interna y externa. Es interna porque la novela crea un mundo interno textual con su propio orden de verdad, un régimen en el que ciertas proposiciones son verdaderas y otras no. El lector entra en esa realidad verbal y distingue los enunciados que constituyen ese mundo. Pero es igual una verdad externa, extratextual, la que el destinatario lleva a cabo. ¿Por qué razón? Porque toda narración es para él una operación significativa, una construcción del sentido de las cosas, una metáfora del mundo. Lo importante no es que ese relato copie o reproduzca, sino que esa novela está investida de un trasfondo simbólico intencional y receptivo: intencional, ya que es la huella de sentido que el autor inscribe deliberadamente o no en el texto; receptivo, porque el destinatario atribuye y ve cosas implícitas en esos enunciados, oye ecos, a los antepasados que ahora resuenan, pero también siente que esa novela plantea interrogantes que son propios y que son universales y que le pertenecen a él y a la comunidad de lectores de la que forma parte.

No sólo es cierto lo que es cierto, desde el punto de vista de la correspondencia entre los hechos históricos y su enunciado, sino además lo que creemos que es cierto o a lo que le atribuimos veracidad, porque adaptamos el comportamiento a la invención que tomamos como una ilustración de una verdad profunda o a ese hallazgo que ignorábamos y que llega hasta la vida externa: y este plural incluye al autor, como a los destinatarios de ese relato.

La novela es resultado de un acto de creación de un emisor, es fantasía e imaginación, realidad interior y exterior; pero es igual una tradición, un código, un sistema verbal en prosa regido por reglas que el autor toma en préstamo, un sistema cerrado, consumado, que no se prolonga ni revive. Es un texto, pero además es un libro, un objeto, rodeado de entorno y circunstancia, de una industria cultural, de mercado y de audiencia. La novela exige un receptor que la actualice, que la lea de acuerdo con su propio código heredado, de acuerdo con las instrucciones que dictó el autor y que quedaron insertas en el discurso o de acuerdo con las pistas y reclamos que el editor puso en solapas, en fajas, en cubiertas y en contracubiertas; pero esa recepción suele ir más allá de los códigos implícitos o explícitos que están en la literalidad de lo escrito, ya que el lector usa esas palabras, las interpreta de acuerdo con su intuición, su enciclopedia y sus necesidades.

Así, las novelas son un artificio y una prótesis que nos prolonga, un instrumento con el que nos revestimos y sus historias entran en nuestro interior hasta hacernos diferentes. Hay una historia cultural que las estudia en un sentido distinto al placentero, al ornamental, al documental o al estético. Es ésta una historia cultural que tiene afinidad con los avances que experimentó la teoría literaria en las últimas décadas (la teoría de la recepción, y el nuevo historicismo norteamericano) y con los nuevos campos que la semiótica abrió para el estudio de la cultura como proceso de creación y difusión de signos y significados. Es ésta una historia cultural que ve la literatura como objeto de un complejo proceso de

comunicación, como un producto en el que median un contexto, un autor, una voz narrativa que da forma, trama y discurso a una historia, un artefacto material llamado libro, algunos mediadores que lanzan o condicionan su lectura y su recepción, y unos destinatarios.

Por ello no es de extrañar que en esta época en la que los límites entre Historia y ficción se han cuestionado, varios creadores y teóricos sean categóricos a la hora de afirmar la proximidad, la autenticidad que muchos relatos literarios ofrecen respecto a conflictos pasados. La vivencia particular de esos seres de ficción se torna una verdad generalizable para muchos lectores que hace tiempo recelaron de la supuesta objetividad de grandes relatos como la Historia. La ficción tiene posibilidades de mostrar disonancias, de quebrar el discurso monocolor que ha protagonizado la historiografía clásica.

Para Dominick La Capra “las narraciones propias de la ficción pueden implicar también reivindicaciones de verdad en un nivel estructural o general, pues aportan discernimiento acerca de fenómenos como la esclavitud y el Holocausto”⁸⁵ y que, al mismo tiempo, las “reivindicaciones de verdad provenientes de la historiografía” deben de participar “en el debate y la crítica de arte (incluida la ficción) de un modo apremiante con respecto a los sucesos límite que incumben todavía a personas del presente”.⁸⁶

Así, en los años en los que los historiadores redescubren la literatura, los críticos literarios redescubren la historia. En concreto la corriente del “New Historicism” (Nuevo Historicismo)⁸⁷ que surgió en Estados Unidos en los años ochenta, que desde entonces se ha convertido en una nueva ortodoxia. ¿Se debería de ver a la nueva novela histórica como otro fenómeno más en este sentido?

⁸⁵ Dominik La Capra, *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005, p. 38.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 39.

⁸⁷ El Nuevo Historicismo surge como escuela de crítica literaria en Estados Unidos. Una figura central de esta escuela es Aram Veesser. El Nuevo Historicismo es un nuevo modo de conocimiento de la Historia, revisando la íntima relación entre la historia y la literatura en su intento de superar un análisis positivista tradicional. Véase la obra de Aram Veesser *The New Historicism*.

El *linguistic turn* que se dio en la Historia puede verse como una tendencia paralela al auge de la novela histórica. A la par que los historiadores redescubren la dimensión literaria de su disciplina, los novelistas (con ellos los dramaturgos y poetas) redescubren la historia. Hoy contamos con un grupo nutrido de novelas que introducen nuevos planteamientos históricos, al incorporar puntos de vista ignorados hasta ese momento por la historia oficial. Por ejemplo las versiones de los sucesos desde la perspectiva de los niños, las mujeres, los presos políticos, los criminales, o el bando perdedor entrarían dentro de esta categoría.

Dos enfoques valiosos para este estudio, no sólo por su relación con la historiografía de las últimas décadas, sino por su aportación teórica —dentro del posmodernismo— a la teoría de la literatura, son el de novela histórica y el de Metaficción historiográfica.

Novela histórica

La novela histórica debe entenderse como una forma moderna de actualización de esa larga tradición de intercambios entre la novela y la historia. En los últimos treinta años, la novela histórica ha experimentado en los círculos literarios un resurgir de sus cenizas, un apogeo que se constata tanto en la amplia producción de nuevos títulos como en la reedición de novelas clásicas que encuentran en esta primera década del siglo XXI un nuevo espacio y un nuevo significado.⁸⁸ Una gran empresa, la de la novela histórica, que se expande al calor de la buena acogida de crítica y de público, algo que en muy pocas ocasiones suele darse unido. La gran cantidad de títulos que podemos observar hoy no es otra cosa que la constatación del pacto firmado entre la historia y la literatura.

⁸⁸ Un ejemplo evidente es el que nos ofrece la novela de Marguerite Yourcenar *Memorias de Adriano*, pues no será hasta su segunda edición en 1974 cuando empiece a considerarse como una obra maestra de la literatura general y del género histórico en particular. De tal manera que, en medio de este auténtico *boom* de la novela histórica, se ha visto de nuevo reeditada en ediciones de bolsillo.

Así, la novela histórica se construye partiendo de la adhesión a dos disciplinas: la de la narrativa, porque es el marco literario en el que se inscribe, y la de la historiografía, con quien comparte el interés por reconstruir la Historia. Pero los lazos que unen el subgénero literario y la disciplina histórica son más fuertes de lo que parece a simple vista, ya que las innovaciones que la novela histórica anexa en su evolución vienen tanto de las tendencias estéticas y formales de la narrativa como de los postulados historiográficos del momento.

La novela histórica permite que el lector, al identificarse con el o los personajes centrales de la novela, sienta que él mismo, como parte del pueblo, es partícipe de la historia de la nación; ya que este género tiene la capacidad y ocasión de facilitar el acceso de sus lectores a aquellas épocas pasadas donde se ubican las acciones ficticias; también le facilita la comprensión de los rasgos de ese momento específico y su carácter fundacional, dándole una conciencia histórica. Es decir, la novela histórica tiene una función que rebasa la experiencia estética y se sitúa en el ámbito de lo didáctico. Así, se percibe una afinidad entre los propósitos de la novela histórica y la novela realista. Una elabora momentos pasados y la otra momentos presentes, pero ambas lo hacen desde una conciencia histórica y política, respondiendo a un llamado urgente, y con una perspectiva crítica.

Entre los usos que el lector hace de la novela histórica está el de huir del presente, que le es intolerable. Acaso sea la nostalgia de un mundo mejor lo que lleva al lector a buscar en estas recreaciones los valores o los grandes temas como el amor, honor, amistad, ambición, envidia, venganza, poder, muerte, en tanto que humanos, son iguales en todas las épocas, y es su valor atemporal lo que permite que nos emocione.

La novela histórica tradicional busca su identidad en el pasado de su nación, entendida esta como Estado, por ello se remonta a la Historia del pueblo; en cambio, la nueva novela histórica legitima y refuerza esa identidad. La labor de la literatura de

reconstruir la nacionalidad y reforzar su identidad es un hecho que inicia en el romanticismo y se prolonga hasta nuestros días por lo que no es una casualidad el hecho de que la novela histórica coincidiera en el tiempo y en el espacio con el romanticismo.

Una posible definición de novela histórica que se ajusta al perfil es la de híbrido, una rara mezcla de ficción e historia, es una composición híbrida que nace de la insatisfacción con la novela y de la inconformidad con la escritura de la historia de su tiempo. Tal vez sea una definición poco ortodoxa pero esta narrativa no es la que mejor se adapta a las normas establecidas. Así, la novela histórica se presenta como una mezcla de historia y ficción convertida en un producto aceptado por todos bajo unos rasgos muy característicos, ya que el hecho de que público, autores y estudiosos coincidan en reconocer la etiqueta “novela histórica” como tal, implica admitir una tipología que responda por dicho sintagma. Podría pensarse que la aceptación de esa especie de narrativa radica en esos elementos incapaces de someterse a una perfecta definición, pero que le confieren su peculiar identidad.

De este modo parece necesario señalar los límites de la novela histórica. Si partimos de la idea que nos hallamos ante un compuesto híbrido, donde ficción y realidad se mezclan sin ningún tipo de regulación, tendremos que asumir unas premisas básicas que demarquen un eje de coordenadas donde Historia y ficción se conjuguen sabiamente.

La crítica Celia Fernández Prieto en su artículo “Poética de la novela histórica como género literario” señala tres rasgos constitutivos del género novela histórica que nos ayudarán a delimitar los alcances de este género:

El primero, el más evidente y característico, es la coexistencia en el universo diegético de personajes, acontecimientos y lugares inventados con personajes, acontecimientos y lugares procedentes de la historiografía, esto es, materiales que han sido documentados y codificados previamente a la escritura de la novela en otros discursos culturales a los que se reputa de históricos.

El segundo es la localización de la diégesis en un pasado histórico concreto, datado y reconocible por los lectores merced a la representación de los espacios, del ambiente cultural y del estilo de vida característicos de la época.

El tercer rasgo genérico, índice fundamental para la configuración del lector implícito y para la propuesta del pacto narrativo propio del género, consiste en la distancia temporal abierta entre el pasado en que se desarrollan los sucesos narrados y actúan los personajes, y el presente del lector implícito y de los lectores reales. La novela histórica no se refiere a situaciones o personajes de la actualidad, sino que lleva a sus lectores hacia el pasado, hacia realidades más o menos distantes y documentadas históricamente.⁸⁹

A estos rasgos habría que añadir que una novela histórica debe ser, ante todo, una novela, es decir, una obra de ficción, de imaginación. Otro rasgo ineludible que debe poseer este tipo de ficción es la verosimilitud, para lograrla se necesitan suficientes conocimientos sobre la época y el personaje (o personajes).

Para que una novela merezca el calificativo de histórica, debe reconstruir o al menos intentar reconstruir, la época en que se sitúa la acción. Es imperativo que el autor recree un andamiaje histórico que sirva para mostrar los modos de vida, las costumbres y todas las circunstancias para una mejor comprensión con el ayer. Una vez edificado el almacén histórico es cuando entra en juego la ficción. Se accede al pasado mediante un proceso de escritura donde en especial opera la capacidad inventiva del novelista, quien a través de un libre ejercicio de imaginación dota a sus personajes y a la historia que protagonizan de sentido, de un modo que quizá la historiografía nunca hubiese podido conseguir. En teoría, una correcta novela histórica es aquella que presente un equilibrio entre ficción y realidad, equilibrio que se evidencia en el alto o bajo grado de credibilidad o veracidad del relato.

Los materiales tomados de la historiografía no son meras citas o factores de verosimilitud, no son un decorado o un añadido prescindible, sino ingredientes necesarios y determinantes de la conformación temática, estructural y pragmática, a veces incluso

⁸⁹ Celia Fernández Prieto, “Poética de la novela histórica como género literario”, en *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 5, 1996, Madrid: Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías-UNED, p. 189.

estilística de este género.⁹⁰ La novela histórica supone una reescritura de la Historia desde la ficción literaria. Es una reescritura ya que se elabora a partir de documentos y de relatos ya establecidos sobre la época, el personaje, o los episodios que recrea imaginariamente.⁹¹

La novela histórica no está obligada a seguir con exactitud los datos históricos ni a respetar las versiones oficiales de acontecimientos o de personajes. El género requiere una base histórica documentada, pero admite varios grados de compromiso con ella, desde las novelas que exhiben sus fuentes documentales y se ajustan con rigor a los datos históricos subordinando a ellos los otros componentes del mundo ficcional (la historia novelada que se ofrece como una versión de los sucesos que compite con las versiones historiográficas),

⁹⁰ Para Celia Fernández Prieto existen tres líneas en la tradición de la novela histórica atendiendo al uso de los materiales históricos. La primera se corresponde con la novela histórica tradicional, que inicia en el romanticismo y continúa en la novela histórica realista. Verosimilitud y didactismo se conjugan en la elaboración del mundo ficcional, que sigue pautas retóricas miméticas para producir un efecto de historia. Los elementos históricos (personajes, acontecimientos, cronología, referencias a objetos, arquitectura, costumbres) se incorporan a la ficción sin modificar los rasgos establecidos en la versión histórica de la que proceden. Este respeto a la base documental de la novela se ve también en el control de los anacronismos. Para incorporar la documentación histórica, este tipo de novelas se vale de un narrador omnisciente, que asume una posición de historiador y se dirige al lector para informarle de tales o cuales sucesos. También es un recurso usual incluir en los primeros capítulos un diálogo entre algunos personajes secundarios que proporciona a los lectores los datos para situar la trama en su contexto histórico y para entender los conflictos de los protagonistas.

La segunda línea se abre con la novela histórica del XIX y principios del XX que mantiene el respeto a los datos históricos básicos, pero la óptica con que los maneja es distinta de la tradicional. La verosimilitud y el didactismo pierden peso. No se reconstruye el pasado desde el exterior sino se transmite desde la interioridad de los personajes o desde el filtro moral e ideológico del narrador. El rasgo más destacado de esta línea es la subjetivación de la historia, que provoca la disolución de las fronteras temporales entre el pasado de la historia y el presente enunciativo. Estas novelas se distancian de la escritura histórica al incorporar técnicas y procedimientos retóricos propios de la ficción, como el acceso a la intimidad de los personajes históricos mediante el monólogo citado, narrado, e interior; la construcción de una temporalidad cíclica frente a la temporalidad horizontal de la historia, la subordinación de la descripción de los hechos a su interpretación moral, ideológica y emocional, y la tendencia a proyectar lo narrado en una dimensión mítica.

La tercera línea está en la novela histórica postmoderna que propone un modelo en abierta ruptura con las reglas básicas de la novela histórica tradicional. Uno de sus ejes es la distorsión de los materiales históricos que incorpora a la diégesis ficcional. La distorsión se hace con tres procedimientos: *a*) mediante historias alternativas, apócrifas o contrafácticas sobre sucesos o personajes de gran relevancia histórica; *b*) la exhibición de procedimientos metaficcionales e hipertextuales (parodia, pastiche, travestimiento satírico). La novela histórica es una reescritura de la historia, a la que remite de manera explícita. De ahí que los novelistas del género muestren una fuerte conciencia genérica e incorporen a sus obras fragmentos autorreflexivos sobre la relación entre lo histórico y lo inventado. Pero la novela histórica postmoderna manipula el relato histórico original para evidenciar su carácter textual y narrativo; *c*) la multiplicación de los anacronismos cuyo objetivo es desmontar el orden cronológico natural de la historiografía. (Cfr. Celia Fernández Prieto, “La historia en la novela histórica”, en Jurado Morales, José (ed.). *Reflexiones sobre la novela histórica*. Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, Fundación Fernando Quiñones, 2006, pp. 171-176.)

⁹¹ Cfr. Celia Fernández Prieto, *art. cit.*, p 167.

hasta las que alteran conscientemente su base histórica y rompen las expectativas del lector en función de proyectos semántico-ideológicos y de designios estéticos que incluso son refutaciones o cuestionamientos a la historia oficial, opción que eligen varias novelas históricas contemporáneas.⁹² Entre estos extremos hay una gama de combinaciones y posibilidades de juegos ficcionales que piden matizar los contratos genéricos en cada caso.

El escritor es en principio libre para utilizar a su conveniencia esos materiales ya que no operan sobre él las restricciones que pesan sobre el trabajo y la escritura del historiador. En la práctica, los novelistas históricos asumen ciertas limitaciones a su libertad creadora en función de las expectativas del público lector, derivadas del conocimiento que posea de la historia recreada. Esto es así porque, aunque admitamos que desde el momento en que cualquier personaje histórico se incorpora a una trama ficcional se vuelve tan ficcional como cualquiera de los demás personajes inventados, lo cierto es que las cosas no son tan

⁹² Para Ignacio Soldevila existen cuatro tipos de novela histórica según el grado de compromiso con la historia. “En el primero, el modelo de mundo que el autor elige para contrastar su narración es, al menos en su intención, el más ajustado a la realidad histórica, de tal modo que los personajes que la protagonizan, los acontecimientos que se relatan y los lugares en los que se desarrollan son tomados de la realidad. Es el caso de *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, o *El soldado de porcelana* (1997) de Horacio Vázquez Rial. En el segundo tipo se mezclan dos modelos de mundo: uno, el anterior, es decir, real y verificable, con otro imaginario pero compuesto únicamente con efectos de realidad, elementos que al lector de hoy le parecerán absolutamente verosímiles, hasta el extremo de no poder distinguirlos, a menos de estar muy bien informado o de buscar la información para verificar cuáles son reales y cuáles imaginarios. Es el tipo más tradicional y utilizado de novela histórica, por lo que no es de extrañar que también lo sea en las novelas sobre la Guerra Civil. Sirvan como ejemplo *Castell de Cartes* (1991) de Luis Romero y *La forma de la noche* (1993) de Juan Pedro Aparicio. Este tipo de novela plantea a sus autores un problema: si introducen en ella personajes reales de nombres conocidos el conocimiento que de ellos ya tienen los lectores puede hacer que los personajes imaginarios, tal vez más importantes en la novela, queden como desdibujados al lado de los otros. Por eso, desde que este tipo de novela histórica existe, los autores han procurado compensar esto poniendo a los personajes históricos en un plano secundario, con breves apariciones, dando todo el protagonismo a los personajes imaginarios (o que llevan nombres imaginarios). Así puede ocurrir que un mismo personaje histórico aparezca en distintas novelas, unas veces con su nombre, y otras con otro ficticio. Un tercer tipo de novela sobre la guerra es el que prescinde de las referencias directas al modelo de mundo real, dejándolo, por el ocultamiento de los nombres de los lugares y de las personas y las fechas, en un mundo simplemente verosímil. Recuérdese *Herrumbrosas lanzas* de Juan Benet en el imaginario país llamado Región. El cuarto tipo de novela, corresponde, en cierto modo, a lo que hizo Francisco Umbral en *Leyenda del César visionario* (1991) y *Madrid 1940. Memorias de un joven fascista* (1993), esto es, utilizar datos de la Historia real con total desenfado, sin respetar la realidad de los hechos, algo que se puede hacer descarada y generalmente avisando de las intenciones; e incluso puede llegarse al plagio”. (Ignacio Soldevila Durante y Javier Lluch Prats. “Novela histórica y responsabilidad social del escritor: El camino trazado por Benjamín Prado en *Mala gente que camina*” en *Olivar*, núm 7, vol. 7, 2006, p. 37.)

claras. Los nombres propios de personajes o la denominación de fenómenos históricos relevantes funcionan como una unidad cultural y quedan asociados a una serie de marcas semánticas que los lectores actualizan cuando los ven en un texto. Lo mismo sucede con las épocas. Como la historia constituye materia de enseñanza en los programas educativos básicos, la aparición de estos nombres activa redes connotativas que forman parte de la enciclopedia de los lectores, y genera unas expectativas en relación a ellos. Valerse de una historia ya contada y conocida tiene sus ventajas, pero también sus servidumbres, en especial si esos elementos históricos adquieren el protagonismo en la novela.

Por eso muchas novelas históricas sitúan los sucesos y las figuras históricamente conocidos en el fondo del relato, como personajes secundarios, y conceden el protagonismo a personajes inventados o a personajes históricos de segunda fila, cuyos avatares biográficos están apenas registrados, lo cual ofrece un margen más amplio para la imaginación del novelista. Así lo hicieron los pioneros del género y otros escritores de novela histórica romántica y es una opción frecuente en obras contemporáneas.⁹³

Así, el novelista histórico afronta al menos dos problemas fundamentales e interrelacionados: el tratamiento de los materiales históricos dentro de la ficción, asunto que suscita no pocos debates y descalificaciones del género, y el modo de incorporar en la novela la información histórica que se supone que la mayoría de los lectores no posee y que es necesaria para poder seguir la trama. Ya que siempre se corre el riesgo de ahogar la acción novelesca y de abrumar al lector con un exceso de detalles y pormenores.

⁹³ Conceder el protagonismo a un personaje histórico destacado o a un personaje inventado obedece no sólo a motivaciones estéticas y pragmáticas, sino que se relaciona con los planteamientos ideológicos del autor sobre los sujetos de la historia, y sobre los factores que intervienen en los procesos históricos. A pesar de los riesgos, las figuras históricas de primer plano han logrado atraer y despertar la imaginación de muchos novelistas que apenas alteran los datos consignados en sus biografías oficiales, referidos sobre todo a sus actividades públicas, y se centran en representar aspectos de su vida privada e íntima. Esta representación consolida la imagen canónica, incluso mítica, que la Historia nos ha legado o atenta contra ella, rebajándola y satirizándola si es positiva, justificándola y reivindicándola si es negativa.

En cuanto a las proporciones de invención y de realidad que se conjugan en el discurso literario, a Aristóteles le asaltaba esta preocupación e intenta delimitar los campos de la Historia y de la poesía al señalar: “no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto el historiador y el poeta no se diferencian por decir una cosa en verso o en prosa [...] la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder”⁹⁴ Fernando Ainsa, en “Invención literaria y ‘reconstrucción’ histórica en la nueva narrativa latinoamericana”, resume las opiniones que los clásicos grecolatinos han dado sobre la diferencia entre Historia y Literatura, ficción, o entre el historiador y el poeta. Aristóteles, Platón, Cicerón, Salustio, Horacio, son algunos nombres que dirimieron sobre el asunto de tal forma que entienden la Historia como sinónimo de disciplina científica y subrayan en la Poesía la íntima relación que sostiene con la imaginación y la fantasía,⁹⁵ pero no contemplaron la posibilidad de aunar ambos extremos. El problema se plantea en el momento en que surge un ente que se alimenta de ambas disciplinas, como lo es la novela histórica. Quizá la confusión surja en el nivel semántico, pues el término “historia” conjuga dos acepciones distintas, porque puede ser el relato de lo acontecido o el propio pasado.

La confusión a la que nos lleva como lectores, es uno de los principales reproches que se arrojan contra la novela histórica. La unión de ambas concepciones, la histórica y la ficticia, se encuentra en la creación de un discurso narrativo cuya pretensión es reconstruir el pasado de la mejor manera posible y ahí es donde se localiza la diferencia sustancial entre ambas. Por esto la crítica ha afirmado que la novela histórica, además de no poseer un

⁹⁴ Aristóteles, *Poética*, Madrid: Gredos, 1988, p. 157-158.

⁹⁵ Cfr. Fernando Ainsa, “Invención literaria y ‘reconstrucción’ histórica en la nueva narrativa latinoamericana”, en Karl Kohut (ed.). *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt-Madrid: Vervuet-Iberoamericana 1997, pp. 111-112.

propósito propio, distorsiona dos. Los propósitos contradictorios de la novela histórica son la creación de mundos ficticios verosímiles propia del quehacer del novelista y la condición necesaria de la fidelidad a la verdad histórica. Los términos “novela” e “histórica” son mutuamente excluyentes. Esto es lo que un sector de la crítica ha reconocido como el talón de Aquiles de la novela histórica, el hibridismo que lleva la unión de estos dos conceptos.⁹⁶

Con relación al modo de integrar en la novela la información histórica lleva a reflexionar sobre las estrategias narrativas de modalización (entendida como el grado de objetividad o subjetividad que presenta el texto) que faciliten la credibilidad en la voz narradora y la incorporación de la materia histórica en la diégesis ficcional.

La novela histórica, en tanto que aspira producir un efecto de realidad histórica, basa lo narrado en una fuente competente y fidedigna que valga el crédito y la confianza del lector. Así, el narrador realiza la autenticación del mundo ficcional, pero en la novela histórica esta función de legitimación de los personajes y los hechos narrados no basta; al modo del historiador, el narrador tiene que justificar su saber acerca de unos sucesos que tuvieron lugar en el pasado. De ahí que las novelas históricas surjan como narraciones resultado de un proceso de producción cuyas circunstancias se comentan con mayor o menor detalle. Así ocurre con las novelas que se presentan como transcripciones de cartas, crónicas, confesiones, diarios, declaraciones o manuscritos. En estos casos se encuentra una instancia intermedia entre el supuesto autor del texto original y los lectores: el autor-transcriptor, cuya intervención puede ser más o menos marcada.

En el avance diacrónico del género, las narraciones se separan de la modalización de omnisciencia autoral y se utilizan relatos modalizados en primera persona donde el narrador

⁹⁶ Cfr. María Gómez Martín, “Memoria histórica y literatura: la consagración de un pacto”, en Navajas Zubeldía, Carlos e Iturriaga Barco, Diego (eds.). Crisis, dictaduras, democracias. Actas del I Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo. Logroño: Universidad de La Rioja, 2008, p. 139.

es también protagonista de los hechos que narra. Se cambian los narradores omniscientes dotados de mayor autoridad cognitiva por narradores (homodiegéticos) que revelan un saber limitado, inseguro, vacilante y fragmentario, y relativamente digno de crédito. Estas opciones personalizadas y emocionales son más verídicas, más creíbles porque asumen la parcialidad de su versión de los hechos. La elección de estos narradores se relaciona con la crisis de la historiografía y el replanteamiento del concepto de verdad en la epistemología contemporánea: todas las narraciones históricas son versiones que compiten entre sí para ofrecer una interpretación y una explicación del pasado que resulte convincente. No todas las versiones tienen el mismo crédito, pero ninguna detenta el monopolio de la verdad.

Además de contar la historia, el narrador incorpora al discurso un gran volumen de información histórica y cultural que se necesita no sólo para que los lectores sigan la acción y sepan las situaciones y los conflictos, sino para cumplir el contrato genérico: enseñar-aprender historia. La novela histórica negocia con la enciclopedia de los lectores, con lo que saben del tema y lo que ignoran y desearían saber.⁹⁷ Por eso emplea un saber sobre el pasado histórico que se revela en: digresiones, comentarios y pausas descriptivas. No importa qué tipo de narrador tome la palabra en la novela, éste siempre está dotado de un dominio histórico y cultural superior al del lector, de ahí la dimensión didáctica del género.

Otro de los problemas de fondo de la novela histórica es el de situar la acción en un pasado más o menos remoto, ya que una de las exigencias para dar el atributo de histórica

⁹⁷ Hay que señalar el papel decisivo que en la producción y en la recepción de este tipo de discurso narrativo juega la enciclopedia histórica y cultural de los lectores. La novela histórica se elabora pensando en unos destinatarios a los que supone dotados de un saber sobre el asunto histórico elegido. El discurso se forja sobre ese saber compartido: por un lado, lo confirma, lo corrobora, y lo respeta en grado suficiente para hacerlo activo en el texto (el lector reconoce lo que ya conoce, encuentra lo que espera); por otro lado, lo amplía, lo matiza, lo completa, al incorporar información que es más improbable que la generalidad de los lectores posea y que es necesaria para la conformación de la diégesis, o para la comprensión de la acción y de las conductas de los personajes (que dependen del extratexto historiográfico del que proceden); y en fin, lo reelabora usando procedimientos de la ficción y las reglas genéricas, e incluso lo cuestiona, lo desmonta o lo subvierte. Pero siempre se alimenta de esa competencia, la necesita para funcionar como tal novela histórica.

es que el tiempo ficcional no sea contemporáneo de quien escribe, en este sentido los teóricos del género dan dos alternativas de novelas: aquellas que presentan un pasado lejano y las que exhiben un pasado reciente. En estas últimas se nota una mayor implicación emocional e ideológica tanto por parte del autor implícito como por parte de los receptores, y además la cantidad de información que el texto comparte con sus lectores es mayor.⁹⁸ Esto genera otra de las grandes discusiones que ocupan a la crítica pues no logra ponerse de acuerdo en la cantidad de años que debe mediar entre el momento en que la obra se crea y el tiempo al que se refiere; la pretensión de unificar los criterios al respecto genera mayor discusión, pues son muchas las discrepancias que dividen a los teóricos.⁹⁹

En cuanto al tiempo que debe mediar entre la composición de la obra y el período que la envuelve, la crítica llega al acuerdo de fijar un mínimo de cincuenta años. Pero esta opinión la pueden discutir aquellos que en los años setenta del siglo XX abrieron un debate literario e histórico sobre el periodo anterior al franquismo, evidenciando la amplia gama de discrepancias entre los teóricos a la hora de establecer unos límites homogéneos y la praxis. El particular éxito de la novela histórica, cuyos temas se dan en el contexto de la guerra civil española y de la dictadura franquista, ha sorprendido a los críticos más ortodoxos, que acaban justificándolo en el propio interés que el periodo histórico genera.¹⁰⁰

Otra problemática a la que se enfrenta la novela histórica es la posibilidad de que la ficción que hay en la narración el receptor la acepte como verídica. Esto se debe al mensaje que la crítica da acerca de estas novelas y que se resume de la siguiente manera: ya que no

⁹⁸ Cuando la novela se fija en hechos ocurridos en un pasado próximo al presente de los lectores, se supone que éstos ya poseen una información suficiente sobre los personajes o sucesos novelados, y no es necesario ofrecerla en el texto. Los acontecimientos se muestran haciéndose, recreando imaginariamente el momento en que se reciben las noticias, se disparan los rumores, se temen las consecuencias. La información no queda limitada al narrador sino que se incorpora en la trama mediante recursos como las tertulias, los diálogos entre los personajes, las cartas, las noticias en la prensa etc.

⁹⁹ Cfr. María Gómez Martín, *art. cit.*, pp. 140-141.

¹⁰⁰ Cfr. *Ídem*.

hay frontera entre la historia y la literatura, se sugiere que la novela etiquetada tiene igual nivel cognoscitivo que una obra historiográfica (lo histórico no es más verídico que lo novelístico); y, a la par, al aceptar que la obra cuestiona la versión “oficial” de la historia, se asegura que el texto descubre algo nuevo sobre el pasado y sobre los mecanismos de la historia, algo hasta ahora oculto, así, la versión de la historia que se conoce oficialmente no sólo es falsa sino injusta, pues ha sido escrita para el Poder, desde su punto de vista y para legitimarlo; por ello el escritor tiene el derecho a sustituir la historia oficial por su propia versión inventada si ésta es más justa. Así, el problema mencionado consiste en atribuir a lo “completamente inventado” la función de una “interpretación alternativa” de la historia. En el fondo, está claro que el discurso ficcional sólo crea efecto de autenticidad, es mimético; en tanto que el historiador intenta reconstruir la Historia, según su interpretación de la realidad, el autor de ficciones recompone la Historia que más le conviene a su empresa.

Por otra parte, el carácter de reescritura que toma la novela histórica desde su origen se ha textualizado de varias formas a lo largo del avance del género. La conciencia genérica del novelista histórico se manifiesta en prólogos, epílogos, notas, advertencias al lector, etc. Más importante aún es la función de la metarranación en la elaboración de las novelas. En el inicio, el dominio de las narraciones omniscientes dio lugar a que el narrador introdujera al discurso comentarios sobre el manuscrito del que copiaba la historia. Estos comentarios cuestionan la veracidad o la credibilidad del primer autor, o contrastan esa versión con otras. La presencia de lo metanarrativo se ha acentuado en la evolución del género hasta ser un rasgo dominante de la narrativa histórica actual tal como lo destaca Linda Hutcheon,¹⁰¹ quien da a estos textos el nombre de metafiction historiográfica.

¹⁰¹ Cfr. Linda Hutcheon, “Teorizando lo postmoderno: Hacia una poética” en Alberto Vital, *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*. México: UNAM, 2001, p. 131-161.

Así, la novela histórica de los últimos años ha descubierto posibilidades inéditas, pero siempre con base en el diálogo con la Historia; que asume como desafío para proponer una lectura otra de los acontecimientos, para rellenar sus lagunas, para contar lo que su crónica oficial calló.

En el caso de España hay que esperar a fines de los años setenta y principios de los ochenta a que los escritores retomen el género en una vuelta a las ficciones históricas que viene acompañada de un período de crisis y transformación. La Transición española se convirtió en la llave de entrada a esta fase. Los años 1975 y 1989 son fechas que señalan el fin de una época. La muerte de Franco y la caída del muro de Berlín significan el fin de un periodo que se había iniciado en 1914 con la Primera Guerra Mundial, dando lugar a un nuevo orden mundial sustentado en la democracia, y suscitando muchas preguntas algunas de corte histórico que la literatura y la historia intentan responder. Si somos consecuentes con la teoría de Lukács y vemos los periodos de máxima penetración de la novela histórica en el público receptor comprobamos cómo el húngaro ha acertado; el crítico afirma que la novela histórica surge en tiempos de transformación y de tumulto. Así, la teoría lukacsiana encaja muy bien en el contexto reciente español, y proporciona un marco idóneo para iniciar el nuevo *boom* de la novela histórica que ubicamos como tal a partir de 1975 con la publicación de la novela *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza.¹⁰²

Entre las razones sociales de este florecimiento de la novela histórica en España se encuentran el que la sociedad española no ha querido hurgar en el pasado inmediato ni

¹⁰² Véase Santos Sanz Villanueva, “Contribución al estudio del género histórico en la novela actual” en: *Anejo*, núm. 18, año, LXI, 2000, pp. 355-380, que vuelve a publicar seis años después con el nombre de “Novela histórica española (1975-2000): catálogo comentado”, en José Jurado Morales (ed.), *Reflexiones sobre la novela histórica*, Cádiz: Universidad de Cádiz-Fundación Fernando Quiñones, 2006, pp. 219-262. En este artículo el investigador muestra un catálogo de novela histórica de 1975 a 2000, donde hay una presencia notable, pero moderada, desde 1975 hasta el decenio posterior de este género y una imparable explosión del mismo a partir de la segunda mitad de los ochenta que se prolonga en los noventa sin ningún decaimiento.

cuestionar el presente debido al peculiar proceso de la Transición política y el decenio de los ochenta se abre bajo sospecha. Se extiende un sentimiento de “desencanto” que lleva a desentenderse del hoy y a volver la vista al ayer. Para Santos Sanz Villanueva,

esto se hace con una doble óptica que explica las dos orientaciones más generales de nuestra novela histórica próxima. Por una parte, quienes rehúyen enfrentarse a la actualidad se abisman en una ficción que tiene propiedades evasivas. Quienes, al contrario, perciben que vivimos tiempos de crisis y de mudanza, pero desconfían del sentido de los hechos del día, se lanzan al pasado en busca de modelos que permitan conocer mejor la actualidad sin sentirse complicados en ella. Cuando el presente no tiene un sentido claro, el pretérito puede ayudar a entenderlo y proporcionar una perspectiva iluminadora de lo cotidiano¹⁰³

Las épocas que los autores españoles utilizan cubren un gran espectro, mención aparte merece el periodo de la guerra civil de 1936 que tiene un resurgimiento protagonizado por narradores jóvenes. Lo singular está en el cambio que se da en su tratamiento, un vaivén curioso: en primer lugar se distancia del enjuiciamiento político o social y la considera como experiencia que se trasciende a un ámbito mítico,¹⁰⁴ luego, avanzados los 90, se vuelve al aspecto ideológico de aquella contienda cainita.¹⁰⁵ Estos jóvenes narradores han demostrado que la memoria se convierte en un buen motor del relato histórico.

Por otra parte, la aproximación a la historia y el tratamiento literario de la misma antes, durante y después de la Transición no es el mismo. Los condicionamientos impuestos por la propia dictadura, los pactos de la Transición, e incluso el propio paradigma historiográfico tradicional aplicado, condicionan el tratamiento de dicha historia.¹⁰⁶ En los

¹⁰³ Santos Sanz Villanueva, “Contribución al estudio del género histórico en la novela actual”, *art. cit.*, pp. 379-380.

¹⁰⁴ Véase Maryse Bertrand de Muñoz, “Novela histórica, autobiográfica y mito (La novela y la guerra civil española desde la Transición)” en José Romera Castillo et al. (eds.). *La novela histórica a finales del siglo XX. Actas del V seminario internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED*. Madrid: Visor, 1996, pp. 19-38.

¹⁰⁵ Cfr. Santos Sanz Villanueva, “Contribución al estudio del género histórico en la novela actual”, *art. cit.*, p. 376.

¹⁰⁶ Véase Mar Langa Pizarro, “La novela histórica española en la transición y en la democracia”, en *Anales de Literatura Española*, núm. 17, Alicante: Universidad de Alicante-Departamento de Literatura Española, 2004, pp. 107-119.

noventa, en el panorama literario español las ficciones históricas así como los relatos metaliterarios con abundantes citas intertextuales, la novela negra o policíaca son algunas de las formas de mayor aceptación en cuanto al novelar se refiere.¹⁰⁷ Pero, el tratamiento de la historia en la ficción sufre cambios importantes, pues contamos con un grupo numeroso de novelas que introducen nuevos planteamientos históricos, al incorporar otros puntos de vista desconocidos hasta ese momento por la historia oficial, por ejemplo: las versiones de los sucesos desde la perspectiva de los niños, las mujeres, los presos políticos, los criminales, o el bando perdedor entrarían dentro de esta categoría. Así, no sólo se problematiza la relación entre la historia y la literatura en la recuperación del suceso histórico (difundir el conocimiento de hechos a los que el público no suele acercarse a través de la historiografía y hacer que los lectores se cuestionen los conceptos de “verdad histórica”, de “interpretación del pasado” y de “manipulación”), sino que además se acentúa en la novela la importancia de la conciencia y memoria del personaje.

Esto último, la pérdida de la memoria histórica de los personajes, es una inquietud que atañe tanto al mundo occidental como a otros países del tercer mundo. Esto no ocurría anteriormente, pues las tradiciones solían transmitirse de generación a generación por medio de la experiencia y la oralidad. En los últimos años, el fenómeno de la globalización, la emigración a países lejanos, y la facilidad con la que se conocen las costumbres de otros pueblos, ha hecho que las tradiciones de cualquier región determinada se pierdan y se reemplacen por nuevas prácticas. Para mitigar este fenómeno, algunas ficciones históricas se dedican a rescatar del olvido el pasado referente a un lugar y época específicos.

¹⁰⁷ *Cfr.* Santos Sanz Villanueva, “Contribución al estudio del género histórico en la novela actual”, *art. cit.*, p. 377, y Mar Langa Pizarro, *art. cit.*, p. 117.

En España el problema se intensifica aún más, pues se da el caso que durante las décadas de 1975 a 1995, que es el período de la Transición, ha habido una voluntad por parte de ciudadanos y gobernantes de olvidar por completo la guerra civil de 1936, y los años de dictadura que siguieron a ésta. Este fenómeno ha adquirido en años recientes importancia a nivel internacional, hasta el punto que las Naciones Unidas han intervenido pidiendo que se abra lo que ahora llaman “memoria política” del país, para comprender lo ocurrido durante la guerra civil de 1936 y el período de la dictadura franquista.

Metaficción historiográfica

Muchos críticos han reprochado al postmodernismo de renuncia y negación de la historia y lo han calificado de ahistoricista. Para Fredric Jameson, la novela histórica de la postmodernidad “es ya incapaz de representar el pasado histórico; lo único que puede ‘representar’ son nuestras ideas y estereotipos del pasado[...] no puede ya conducir directamente a un mundo supuestamente real ni a una reconstrucción de la historia pasada tal y como ella misma fue una vez presente”.¹⁰⁸ La novela histórica de la postmodernidad es fruto de “una situación histórica nueva y original en la que estamos condenados a perseguir la Historia mediante nuestras propias imágenes *pop* y mediante los simulacros de esa historia que, por su parte, queda absolutamente fuera de nuestro alcance”¹⁰⁹ El análisis negativo de Fredric Jameson ve en estas falsificaciones postmodernas de la historia una demostración de la pérdida de los referentes históricos de nuestra cultura.

Así, los cambios del último tercio del siglo XX afectaron en especial la configuración de la novela histórica posmodernista. En el primer lustro de los años ochenta, dentro de los

¹⁰⁸ Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, p. 59.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 60.

círculos literarios latinoamericanos, nace una nueva tendencia que marginará el concepto clásico de novela histórica construido en el romanticismo. Esta corriente recibe el nombre de “nueva novela histórica”. Seymour Menton en su libro, *La Nueva Novela Histórica de la América Latina, 1979-1992*, enumeró seis rasgos de la “nueva novela histórica”¹¹⁰ e hizo dos listas: una de las novelas históricas tradicionales, y otra de las nuevas novelas históricas latinoamericanas. Si en un inicio los teóricos ceñían la naturaleza del concepto en el panorama literario hispanoamericano, se ha probado la ausencia de límites en su expansión por occidente. Y es más correcto hablar de múltiples focos de origen que de difusión, pues las causas que propiciaron el nacimiento de la propuesta fueron muy comunes.

No obstante, las distinciones hechas por el crítico norteamericano son superficiales y a pesar de que aclaren algunas cuestiones, en general causan confusión. La idea de Menton fue indicar los puntos en los que las novelas históricas clasificadas como “nuevas” rompen con el esquema de la novela histórica tradicional o “clásica”. Aunque el crítico no aclara cuáles son las diferencias de estas nuevas novelas con las tradicionales y a la hora de definir el concepto Menton sólo se centra en el adjetivo “nuevo” y se olvida de otros atributos del género. Pero los seis rasgos de la nueva novela histórica que menciona el crítico no trazan una frontera entre las novelas tradicionales y las nuevas. La propuesta teórica de Menton se justifica en tanto que refleja una corriente global, y ya que cada vez más autores se dirigen hacia el polo postmoderno, podríamos hablar de una “nueva” novela histórica, entendida

¹¹⁰ Estos rasgos son: 1) la subordinación de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas [...] [como] la imposibilidad de conocer la verdad histórica o realidad; el carácter cíclico de la historia y, paradójicamente, el carácter imprevisible de ésta, o sea que los sucesos más inesperados y más asombrosos pueden ocurrir; 2) la distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos; 3) la ficcionalización de personajes históricos, a diferencia de la fórmula de Walter Scout —aprobada por Lukács— de protagonistas ficticios; 4) la metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación; 5) la intertextualidad; 6) los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia. (Cfr. Seymour Menton, *La Nueva Novela Histórica de la América Latina. 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 42-46.)

como tendencia. Aunque el adjetivo nueva no es muy adecuado; sería más preciso y coherente el término metaficción historiográfica propuesto por Linda Hutcheon.

Gran parte de las novelas históricas producidas en las tres últimas décadas del siglo XX se caracterizan por una combinación de autoconciencia narrativa y reflexión historiográfica. Son textos intensamente autorreflexivos (exponen claramente su condición de artefactos lingüísticos), que aluden a una realidad histórica específica, pero también cuestionan los eventos y personajes históricos.¹¹¹ Desde el punto de vista referencial, responden a dos impulsos divergentes; uno centrípeto, que se manifiesta en un aparente narcisismo narrativo; otro centrífugo, que las lleva a explorar el contexto en el que se escriben. Linda Hutcheon ha acuñado el término de metaficciones historiográficas para referirse a estas formas ambivalentes, que son el modo narrativo por excelencia del postmodernismo literario. La característica sobresaliente de las metaficciones historiográficas, observa Hutcheon, es su contradicción inherente: “ya que siempre trabaja *dentro* de las convenciones con el objetivo de subvertirlas. No es sólo metafictional; tampoco es sólo otra versión de la novela histórica o de la novela basada en hechos reales”.¹¹²

Así, la investigadora engloba bajo la categoría de metaficción historiográfica a un conjunto de novelas postmodernas cuyo rasgo esencial es que anulan la oposición entre representación histórica y representación ficcional, y no sólo cuestionan la capacidad del discurso histórico para ofrecer una versión fiel del pasado, ya que los hechos narrados son inseparables de quien los narra, sino incluso la ontología de los propios hechos. Además

¹¹¹ Linda Hutcheon, “Teorizando lo posmoderno: Hacia una poética”, en Alberto Vital (ed.). *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*. p. 134.

¹¹² *Ídem*.

exhiben una autoconciencia acerca de la naturaleza discursiva e intertextual del pasado, pues los hechos se construyen como hechos históricos por la misma narración.¹¹³

El carácter metaficcional de estas novelas se manifiesta en que la historia que narran es mostrada y analizada en el proceso de su narrarse, con el fin de desvelar las dificultades de alcanzar testimonios fidedignos, las dudas e incertidumbres que asaltan al narrador-investigador, las versiones diversas e incluso contradictorias de un mismo suceso, la imposibilidad de trazar límites precisos entre realidad y ficción, historia y novela.

La metaficción historiográfica es experimental, por eso juega con las posibilidades del significado y de la forma. El uso de narradores autoconscientes y de técnicas de desfamiliarización facilita una mayor conciencia ideológica en la literatura actual. La inclusión de personajes, situaciones y problemáticas de tipo histórico en el contexto fictivo de las obras, cuestiona la idea de objetividad y empirismo del discurso histórico. Por muy autorreferenciales y reflexivas que sean, tales obras afirman su apego a la historia, pero ésta también es incapaz de escapar a las limitaciones de toda construcción cultural.¹¹⁴ Hutcheon señala que la aparición de esta nueva forma narrativa se produce junto a la consolidación de la nueva filosofía de la historia representada por especialistas como Hayden White.

¹¹³ Para Hutcheon es esencial la distinción entre los acontecimientos acaecidos y los hechos históricos. Los acontecimientos realmente tuvieron lugar en algún momento, pero no nos son accesibles; disponemos sólo de relaciones posteriores sobre estos acontecimientos, de los hechos que tienen carácter narrativo y son contruidos por el que hace la relación, sea un escritor o un historiador. Es decir, no existe una diferencia fundamental entre la creación de los hechos ficticios en una obra literaria y la construcción de los llamados hechos históricos en un texto historiográfico. Las metaficciones historiográficas no sólo construyen unos hechos, sino que enseguida los cuestionan y muestran su carácter subjetivo y provisional. Hutcheon opina que el proceso de transformación del conocimiento (los acontecimientos) en narración (los hechos) es la obsesión de la literatura postmoderna que se concentra en denunciar la naturaleza lingüística de los hechos.

¹¹⁴ Estas novelas nacen de la necesidad de llenar los vacíos que los textos historiográficos han dejado abiertos y mostrarnos el lado más polémico, y el más humano de estas historias. El lado oculto de la realidad accede a un primer plano cuando los novelistas rescatan lo marginal y lo convierten en elemento privilegiado de sus ficciones. Además, estas ficciones acentúan la presencia de la literatura dentro de la misma obra literaria, ya que estas novelas nos enfrentan con la revisión y recuperación de una tradición literaria que se convierte en objeto de recreación.

Estas novelas nos muestran que la única recreación posible de la historia es la imaginativa, por eso ofrecen sólo representaciones imaginarias y no intentan enmascararlas con rasgos de verismo. Denuncian la falta de fiabilidad en los documentos históricos y en las pruebas escritas que nos transmiten representaciones engañosas del pasado. Historia y novela se nutren mutuamente: la historia se vale de la tematización lingüística y la novela utiliza el hecho histórico. La nueva novela histórica representa el triunfo de la ficción frente a la historia, que queda deformada o completada por medio del acto poético trasgresor de la realización novelesca. Lejos de visiones idealizantes en las que caían las revisiones históricas del pasado, la metaficción historiográfica ofrece la imagen desnuda de la historia. Se cambia la distancia épica por la distancia irónica como forma de acceso al pasado. Frente al totalitarismo de las narraciones anteriores, estas novelas optan por el pluralismo, tanto a la hora de elaborar la historia, como a la de ofrecer soluciones.¹¹⁵ La metaficción historiográfica tiende a una disolución de las narrativas legitimizadas y recurre al proceso de simulacro de la representación. El novelista contemporáneo se interesa por la historia, pero no para utilizar su armazón de veracidad, sino para poner al descubierto sus deficiencias y advertir que pudo ser de otro modo.

Estamos ante una distorsión deliberada de la Historia oficial pues la nueva novela histórica altera consciente, voluntaria y manifiestamente las versiones aceptadas de los hechos, las características de los personajes históricos, sus actitudes y motivaciones, el decurso o el resultado de los acontecimientos. Pero los novelistas históricos postmodernos

¹¹⁵ Para ello ilumina lo marginal, que coincide con lo privado. La revitalización de la vida privada es el de acceso a un conocimiento más completo que compensa las limitaciones de otras historias. Estas novelas descartan visiones unilaterales y sublimantes y acogen las diversas voces complementarias y contradictorias de la historia. Esta nueva novela histórica se reconoce como texto no-unívoco que invoca el juego irónico en cada momento. La pluralidad de la visión histórica se manipula conscientemente. Lo mismo que la historia oficial es una construcción imaginaria y textualizada transmitida como cierta, la historia privada necesita igualmente de ese proceso de imaginación para ofrecer la contrarréplica, también imaginativa, del discurso oficial, a la búsqueda de la historia subterránea, de la historia aún no contada.

no distorsionan la historia establecida por mero capricho, ni juegan irresponsablemente a confundir lo histórico y lo ficcional, sino que inventan historias alternativas que compensen lo más graves defectos de la historia occidental: el etnocentrismo, el androcentrismo, y el imperialismo. Así, la nueva novela histórica se vertebra como un instrumento de denuncia, pues mediante la creación de universos ficcionales realiza una crítica ácida y mordaz del relato histórico, en concreto de las versiones oficiales de la historiografía. La novela histórica desemboca así en una reescritura lúcida que cuestiona la Historia como relato que se hace pasar por la verdad de los hechos, por una copia transparente de lo real, sin querer saberse narración y en cierto modo también ficción.

Los escritores y los cineastas, antes que los historiadores, son los primeros en reconocer que en la reconstrucción del pasado histórico la memoria ocupa un papel central. Incluso aquellos historiadores que reconocen una amnesia nacional en España recurren a la documentación que ha sido ignorada para reconstruir el pasado histórico, relegando a segundo plano el papel de la memoria.¹¹⁶ Los responsables de la reciente proliferación de testimonios han sido los periodistas y cineastas documentales que generan espacios subjetivos a través de los cuales la historia es vivida, asimilada, recordada, y transmitida.

La reconstrucción del pasado desde una perspectiva innovadora, que supere la historiografía clásica a través de la incorporación de la memoria y el testimonio individual en la escritura del pasado, exige un análisis crítico que exponga la relación inherente entre historia y memoria en las novelas que ocupan este estudio. Por eso es importante para estas

¹¹⁶ Cabe aclarar que el énfasis en los temas de la memoria, dentro del ámbito de la investigación en España, ha pertenecido o se ha desarrollado principalmente dentro de la vertiente historiográfica. La crítica literaria se ha acercado a la literatura desde este mismo punto de vista muy recientemente, aunque los escritores ya habían abordado la temática de la memoria desde el final de la dictadura.

narraciones y para sus autores la recuperación de un testimonio individual, pues la memoria desaparece con el tiempo si no se refuerza a través del contacto con personas con las que se compartió experiencias en el pasado. Para los autores que veremos en este estudio, la memoria es un elemento central, pues mediante los espacios subjetivos que generan los testigos-personajes se puede hacer una reconstrucción comprometida y, relevante, del pasado histórico. Las novelas de este trabajo parten de una copiosa documentación verídica (y apócrifa) que se combina con los testimonios. Esta combinación de testimonio y documentación es una de las características paradigmáticas de estas novelas. También, los conceptos de memoria colectiva, memoria histórica y “lugares de memoria” tienen un papel esencial en el análisis de las novelas de este estudio. Estas ficciones los exploran en la reconstrucción del pasado, y son de gran ayuda porque ven a la memoria como constructora de una realidad individual, pero también de una realidad colectiva.

Estos textos no sólo examinan con cuidado el concepto de “lugar de memoria” dentro de la ficción, sino que además representan en sí un lugar de memoria individualmente, es decir, un espacio de conmemoración que nace en un intento de superar la amnesia que se ha instaurado en la sociedad española y que durante décadas la historia oficial se ha propuesto perdurar. Son varios los antecedentes en la narrativa española que abordan explícitamente el concepto de “lugar de memoria” y que suelen hacer acto de presencia en los textos híbridos que mezclan historia y memoria.¹¹⁷

¹¹⁷ Algunos de los ejemplos donde se puede rastrear con facilidad la presencia de los “lugares de memoria” van desde un ejemplo paradigmático en los sesenta con la novela de Juan Goytisolo *Señas de identidad* (1966), a los setenta con la novela de Marsé *Si te dicen que caí* (1976). Además, aparecen otros ejemplos paradigmáticos en los ochenta y noventa, entre los cuales destaca la novela de Vázquez Montalbán *Crónica sentimental de España* (1980); la de Julio Llamazares *Luna de lobos* (1985); la novela de Adelaida García Morales *El silencio de las sirenas* (1985); las narraciones de Muñoz Molina *Beatus ille* (1986) y *El jinete polaco* (1991); la de Javier Marías *Corazón tan blanco* (1992); la novela de Almudena Grandes *Malena es un nombre de tango* (1994); y la novela de Julio Llamazares *Escenas de cine mudo* (1994).

Las novelas que se examinan en este estudio despliegan un firme compromiso con el pasado que intentan recuperar. No obstante, estas novelas y sus autores no pueden evitar el peso del legado posmodernista en su narrativa en aspectos como: el simulacro de la representación, la descentralización del autor narrador, la fragmentación de la identidad, la marginalidad, la pluralidad y multiplicidad de la realidad histórica, así como la autorreflexividad del discurso ficticio e histórico. Asimismo, estas narraciones ponen de manifiesto dentro de sus textos la estrecha relación entre literatura e historia, lo que facilita una aproximación teórica a estas novelas partiendo de los planteamientos de la novela histórica y la metaficción historiográfica delineadas arriba.

Los textos de este trabajo comparten muchas características con el género de novela histórica, pues el referente histórico, así como el tratamiento verosímil de los sucesos y los personajes históricos es bien identificable en todas ellas. El periodo en el cual se centran estas narraciones es el de la guerra civil y el franquismo. En los autores hay también un interés especial en la recuperación de la memoria de los personajes, que es una de las tendencias actuales de la novela histórica. En el panorama literario español de los ochenta, coincidiendo con el auge del paradigma posmoderno, se encuentran varias narraciones que despliegan en su narrativa las características de lo que se ha denominado como metaficciones historiográficas, que analiza Linda Hutcheon en su crítica.¹¹⁸

De esta forma varias novelas de este estudio coinciden plenamente con la descripción que provee Hutcheon sobre las metaficciones historiográficas, como son: el componente narrativo del discurso histórico y ficticio; la condición de metatexto de estas narraciones; su autorreferencialidad y juego paródico o contradicción entre la realidad y la ficción, así

¹¹⁸ Véase Amalia Pulgarín, *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*. Madrid: Fundamentos, 1995.

como su intento de relevancia histórica, ideológica, política y social, que hacen que se conviertan estas novelas en metaficciones historiográficas. Por lo tanto, será de gran utilidad los postulados críticos de Hutcheon para el análisis formal de las mismas.

A pesar de que todas estas narraciones exponen su deseo de relevancia estética, política, y epistemológica, lo que destaca en este corpus es una contradicción inherente entre su deseo de alcanzar dicha relevancia y la imposibilidad de poder lograrlo. Esta contradicción responde a las limitaciones inherentes a la propia historia, a la amnesia nacional y en última instancia, a la incapacidad de la ficción y del lenguaje mismo para reconstruir una realidad estable.

Parece razonable pensar que el renacimiento de una Historia de los acontecimientos y la difusión de la tesis que aproximan entre sí la Historia y la Ficción, constituyen un entorno idóneo para el redescubrimiento por la novela de su vieja pasión fabuladora, pero también para el despliegue de una nueva novela histórica y, sobre todo, para la atracción de novelistas y lectores hacia las formas híbridas de Ficción y de Historia, como las Autobiografías, las Memorias, las Crónicas y los Diarios, sean fingidos o verídicos, o mejor dicho, sean más o menos fingidos y, a la vez, más o menos verídicos. Tanto la nueva novela histórica como las formas híbridas que se mencionaron anteriormente ponen sobre el tapete la cuestión de la ficcionalidad del discurso literario y la de la referencialidad del discurso histórico, cuestión que por otra parte se halla en el centro mismo del debate teórico actual.

Por último, en el siguiente capítulo, nos enfocaremos en una propuesta de análisis para un conjunto de “ficciones de la memoria” en la narrativa española contemporánea, la cual estará centrada en el tópico del fantasma o aparecido que nos muestran distintas formas de fantasmagoría a través de las cuales los escritores españoles han abordado el reciente pasado en España.

2. MEMORIA DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA Y EL TÓPICO DEL FANTASMA O APARECIDO

*En el fondo el olvido es un gran simulacro
nadie sabe ni puede
aunque quiera
olvidar un gran simulacro repleto de fantasmas*

MARIO BENEDETTI, *El olvido está lleno de memoria*

En España, la eclosión de los estudios sobre la memoria es simultánea a la de otros lugares. La democracia en los años ochenta trajo a los debates políticos el asunto de la memoria —individual, colectiva y social— y la reparación de las víctimas de la dictadura. Desde los años noventa ha girado entorno del recuerdo de los vencidos de la guerra civil. Aquel recuerdo fue silenciado por la historia oficial de los vencedores; pero con la democracia los medios de comunicación prestaron atención a esos olvidados, lo mismo que los académicos a investigar la represión; pero como el Estado no puso en marchas políticas de memoria, los medios se cansaron de registrar los avances académicos y parecía que la memoria de las víctimas no duraría más allá de su supervivencia física. La reciente Ley de Memoria Histórica ha satisfecho, en parte, un deber de justicia y pedagogía democrática.

La insistencia actual en la necesidad del reconocimiento de las víctimas de la guerra civil y posguerra, confirman la idea expuesta por Pierre Nora, en el ensayo introductorio de su estudio colectivo *Les lieux de mémoire*, de que el discurso y la práctica conmemorativos surgen cuando la memoria se pierde.¹ Para Nora, la pérdida de la memoria se debe a la sustitución, en los tiempos modernos, de la memoria por “el archivo”, es decir, por la reproducción mecánica del pasado, que es la base de las prácticas conmemorativas. Pero no

¹ Véase Pierre Nora, “Entre Mémoire et Histoire: La problématique de Lieux”, en Pierre Nora (ed.) *Les lieux de mémoire*, vol. I, La République, París, Gallimard, 1984, pp. xxiv-xxvi.

toma en cuenta la existencia de otros factores que producen la pérdida de la memoria. Jo

Labanyi comenta algunos factores de la pérdida de memoria en España:

[...] la pérdida de la memoria se debe a factores bien concretos, de carácter fisiológico y político. En primer lugar, el recuerdo de la Guerra Civil y la posguerra se ve amenazado hoy en día por la muerte inminente de las personas que las vivieron. Y en segundo lugar, durante los casi cuarenta años de la dictadura franquista, las prácticas conmemorativas no sirvieron para conservar artificialmente el contenido de una memoria viva amenazada por la modernidad, sino que tuvieron por objetivo precisamente la supresión de la memoria de los vencidos, a través de la imposición de una memoria falseada. Hay que recordar que la dictadura no sólo supuso la censura de la memoria republicana en el debate público. También dificultó cualquier mención de la guerra en el ambiente familiar, puesto que las humillaciones sufridas por los vencidos y la necesidad de convivir con los responsables de la represión produjeron un miedo o vergüenza, cuyo resultado fue el no querer hablar del asunto en casa —no sólo para evitar las represalias sino también para que los hijos no sufrieran las consecuencias materiales y psicológicas de ser “hijos de rojos”—.²

Así, la cultura de la memoria que está formándose en España desde la última parte del siglo XX e inicios del XXI se distingue por dos tendencias. Por un lado, una de las experiencias colectivas claves del siglo pasado, la guerra civil, está desapareciendo de la memoria comunicativa. Y, por otro, se observa el interés en un análisis crítico de la transición política de un régimen autoritario a una monarquía parlamentaria que se desarrolló en la segunda mitad de los años setenta hasta principios de los ochenta y que se fundó en una amnesia colectiva. Surge la necesidad de un “trabajo de memoria”: el recuerdo de los últimos testigos de la guerra debe recuperarse, lo reprimido en nombre de la democratización política y de la modernización socioeconómica debe sacarse a la luz.³

La reactivación del recuerdo ha dado lugar, así, a una importante actividad memorial, cuyo papel en las políticas públicas ha aumentado considerablemente, a la vez que ha ido modificándose la valoración del testimonio, desde una primera caracterización como una

² Jo Labanyi, “Historias de víctimas: la memoria histórica y el testimonio en la España contemporánea”, *Iberoamericana*, VI, núm. 24 (2006), p. 88.

³ Para María Inés Mudrovic “no existe ningún país en el que al desaparecer la generación que tuvo experiencia directa en los fenómenos estudiados, no se haya producido un cambio importante en la política y en la perspectiva histórica de los mismos”, véase María Inés Mudrovic, *Historia, narración y memoria. Los debates actuales en la filosofía de la historia*, Madrid: Akal, 2005, p. 126

nueva forma de combate en el exilio (¿soldados de la memoria?), hasta los usos y el auge de los testimonios en la Transición tanto escritos como orales (recogidos y sistematizados por los activistas de derechos humanos).

Dentro de este contexto de discusión acerca de las relaciones entre la historia y la memoria, algunos filósofos e historiadores han dirigido su atención a los problemas que plantea la historia oral en tanto disciplina que intenta reconstruir el pasado a través de las memorias individuales rescatadas en las entrevistas. Dichas consideraciones han tenido como objetivos principales, por un lado, discutir el rol del testigo como mediador entre el acontecimiento ocurrido y la narración producida y, por otro, analizar los alcances de la pretensión de verdad del recuerdo como huella o testimonio de lo real pasado.⁴

Se distinguen tres momentos culturales significativos en la España contemporánea, que han conformado la construcción de la memoria y la identidad colectiva: la dictadura, instaurada tras la guerra civil, la Transición democrática, y el proceso de globalización e integración europea que comenzó después de la Transición. Tras el trauma de la guerra civil española (1936-1939) y su epílogo en el opresor régimen de Franco, la memoria se convirtió en un lugar de lucha ideológica. Los recuerdos de la guerra civil se reprimieron oficialmente, la guerra se reescribió como una cruzada religiosa⁵ y la memoria histórica se sustituyó por la nostalgia hacia un largo pasado imperial perdido,⁶ cuando no literalmente

⁴ Véase María Inés Mudrovcic, *op. cit.*, p. 120.

⁵ Véase Pilar Folguera, “Relaciones privadas y cambio social. 1940-1970” en Pilar Folguera (comp.), *Otras visiones de España*. Madrid: Pablo Iglesias, 1993, pp. 187-211; María Luisa Rodríguez Aisa, “El sentido religioso en la guerra de España” [artículo en línea] en Actas del Congreso Internacional La Guerra Civil Española 1936-1939, Madrid 27, 28, 29 de noviembre de 2006, Sociedad Estatal de Conmemoraciones, Culturales http://actascongresoguerracivil.secc.es/archivos/pdf/14_1_rodriguez_aisa.pdf. Por otra parte, en el terreno de la creación literaria, la novela *377A Madera de héroe* de Miguel Delibes, retrata muy bien la influencia de la Iglesia en el conflicto armado.

⁶ Véase Josefina Cuesta Bustillo, “«Las capas de la memoria». Contemporaneidad, sucesión y transmisión generacionales en España (1931-2006)” [artículo en línea], en *Hispania Nova*. Revista de Historia Contemporánea, núm. 7, (2007) <http://hispanianova.rediris.es>.

se le exilió, al igual que cientos de miles de personas que murieron, fueron encarceladas o desaparecidas en la diáspora de la posguerra. Se impuso desde arriba una identidad nacional unificada de españoles (una cultura, una lengua, una religión), mientras que las diferentes identidades nacionales de la periferia (vascos, catalanes y gallegos, sobre todo) fueron subyugadas, así como los derechos culturales suprimidos y censurados por el aparato del Estado.⁷ La memoria histórica reprimida formó un vasto corpus de contramemorias opositoras como formas de resistencia cultural (sobre todo, en literatura, cine y en la canción popular), produciéndose gran parte de ésta clandestinamente desde el exilio.⁸

La Transición política de la dictadura a la democracia en los años 70 y principios de los 80 fluctuó entre los intentos por recuperar la memoria histórica y las políticas oficiales de amnesia. El proceso de democratización, con la recuperación de la libertad, el restablecimiento de las marcas autóctonas de identidad y la restauración no oficial de los recuerdos reprimidos del pasado nacional, como evidencian la avalancha de memorias, novelas, autobiografías, películas, documentales y cuentos históricos revisionistas, coincide paradójicamente con las políticas oficiales del olvido colectivo. El nuevo proyecto de modernidad exigió el exorcismo del pasado. La transformación sin precedentes históricos del sistema político español, caracterizada por una transición multipartidista consensual más que por una revolución, golpe de estado o guerra, se basó en un “contrato social” para enterrar el pasado (sin reabrir las viejas heridas y sin hacer preguntas). Esta transformación política siguió el modelo de la “transición como una transacción” entre las élites políticas. Este entierro negociado del pasado significó que la amnesia política se basara en la amnesia

⁷ Véase Javier Rodrigo “La Guerra Civil: «Memoria» «Olvido» «Recuperación» e «Instrumentación»” [artículo en línea], en *Hispania Nova*. Revista de Historia Contemporánea, núm. 6, (2006) <http://hispanianova.redirirs.es>.

⁸ Véase Josefina Cuesta Bustillo, *art. cit.*

histórica.⁹ Como resultado, los recuerdos de la guerra civil y del legado de Franco se volvieron en un nuevo tabú cultural, adquiriendo la cualidad espectral de fantasmas sin estar aquí ni allá. La identidad nacional se manchó de un autocuestionamiento y un sentimiento general de desorientación. A la par, el silencio y el olvido oficiales del pasado nacional español llegaron con la afirmación de otras identidades del subestado, codo a codo con la reconstrucción de sus memorias colectivas particulares. Los defectos de la Transición y el resultante malestar político generaron un desencanto cultural, sobre todo en los sectores antifranquistas de la población, marcados por la desilusión de las esperanzas colectivas del pasado y la antigua unidad de la resistencia antifranquista. Finalmente, la memoria ocupó un espacio residual con un sentimiento de nostalgia por un futuro utópico pospuesto indefinidamente. Las políticas de la memoria de la Transición se han descrito como la eliminación y erradicación de la memoria histórica, así como el olvido y silenciamiento del pasado.¹⁰

La memoria histórica no se evaporó por completo durante la Transición: puede que desapareciera de la superficie de los debates políticos, pero dejó “marcas” evidentes y permaneció operativa en otras áreas de los márgenes del poder. La memoria se desterró del

⁹ Véase Javier Rodrigo, *art. cit.*; véase también el artículo de Gustavo Muñoz Barrutia, “La problemática del pasado y el discurso sobre la reconciliación nacional del socialismo español durante el franquismo y la primera parte de la transición: su relación con la acción política del partido” [artículo en línea], en *Hispania Nova*. Revista de Historia Contemporánea, núm. 6, (2006) <http://hispanianova.rendiris.es>, el cual explora el papel de los distintos partidos políticos en este entierro negociado del pasado.

¹⁰ Al respecto véase Francisco Espinosa Maestre, “De saturaciones y olvidos. Reflexiones en torno a un pasado que no puede pasar” [artículo en línea], en *Hispania Nova*. Revista de Historia Contemporánea, núm. 7 (2007) <http://hispanianova.rendiris.es>; en este artículo, Francisco Espinosa Maestre expone la conocida teoría, de la que el historiador Santos Juliá sería el principal exponente, en el sentido de que durante la Transición no hubo pacto de silencio alguno sino que, por el contrario, se abordaron todas las cuestiones del pasado reciente español por duras que fueran; el artículo demuestra que, en lo que toca a la represión franquista, la realidad fue otra. No se investigó dicho pasado y además se hizo todo lo posible para que tal cosa no ocurriera. Por otra parte, la Transición no recuperó memoria alguna; simplemente dejó que la que venía del franquismo, empezando por sus principales lugares de memoria, siguiera su curso. Finalmente se analiza la perspectiva que se mantiene tal postura (la de no investigación sobre la represión franquista y la no recuperación de memoria alguna) en los estudios históricos recientes en España.

discurso político institucional y se desplazó al escenario cultural e intelectual, donde encontró un espacio distintivo, una variedad de lugares de memoria, como se ve con el repentino incremento de las obras literarias, documentales y películas, así como de relatos testimoniales e históricos que abordaban el pasado reciente y el amplio reconocimiento por parte del público de estas obras. Tenemos las siguientes novelas como ejemplo: *Los mares del Sur* (1979) de Manuel Vázquez Montalbán; *El cuarto de atrás* (1978) de Carmen Martín Gaité; *Si te dicen que caí* (México, 1973; España, 1976) y *La muchacha de las bragas de oro* (1978) de Juan Marsé; *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977) de Jorge Semprún, y testimonios como *Los topos* (1978) de Manuel Leguineche y Jesús Torbado.

Pero esta breve explosión de memoria colectiva de la segunda mitad de los años setenta no duró mucho tiempo porque no existían vías oficiales para el recuerdo público ni tampoco suficiente deseo colectivo para recordar. La sociedad española recibió las nuevas libertades y la experiencia de la modernidad sin mucho interés en recordar el sórdido pasado; al contrario, intentó desvincularse de esa parte del pasado rápidamente. El cambio generacional desencadena la aparición de la Movida y su actitud de “vive el momento y olvida el pasado”, que sería un ilustrativo resultado de este fenómeno. El auge de los años ochenta coincidió con un fuerte rechazo de todo lo anterior y esta posición de algunos escritores produjo una gran ausencia de novelas centradas en el pasado más inmediato, que, de golpe, se borró del panorama literario como si se tratara de un tabú. El trauma de la dictadura provocó la negación del pasado en aras de una normalización democrática ficticiamente fraternal. No sorprende que una figura simbólica clave que aparece a la fuerza en las narrativas culturales de los años de la Transición y la Movida sea el travesti-transexual, una figura que personifica un pasado que necesita olvidarse y un presente que se construye a través de una serie de actos continuos de performance. El travestismo debe

entenderse como un problema de identidad. El cambio de rol funciona como metáfora de la identidad híbrida del país. La figura del travesti será recurrente en el teatro y cine españoles de los años ochenta y parte de los noventa.¹¹

Así, la sociedad española postfranquista en lugar de explorar lo anteriormente silenciado se adentra en prácticas discursivas y culturales que no tocan los aspectos más dolorosos de un pasado aún no superado en su totalidad. La responsabilidad de abordar un pasado traumático es relegada a los márgenes de la representación por un discurso que exalta la primacía del presente, desvinculándose de un pasado falsamente concluido.

A la crisis de la memoria del periodo posterior a la Transición y de la era de la globalización le ha seguido un paradigma de inflación cuantitativa/devaluación cualitativa, ya que el vacío que quedó debido al encadenamiento y al tabú de la memoria se ha llenado con nuevas formas de memoria que a la vez saturan y debilitan las tradicionales vías de la memoria: la aparición de nuevas formas de memorialización institucional que llenan el vacío, a través del espectáculo, la conmemoración y el museo; y la sustitución de la memoria histórica por una cultura de consumo de la nostalgia. Esta proliferación de memoria comercializada e institucional es la otra cara de la amnesia cultural.¹²

De este modo, ha surgido en España un interés público por la memoria, tras varias décadas de “amnesia colectiva”. Este despertar es el resultado de los movimientos políticos,

¹¹ Sobre el valor simbólico de la figura del Travesti véase José Colmeiro “¿Una nación de fantasmas?: apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista”, en *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura comparada*, núm. 4, p. 27-28, 2011, en línea, <http://www.452f.com/index.php/es/jose-colmeiro.html>. En la época del “destape”, las apariciones y shows de “drag queens” o travestis se hicieron comunes en cabarets españoles, en especial en Madrid y Barcelona. Este hecho le otorgó un carácter político a los travestis, debido a la fuerza que trajo consigo el travestismo como práctica social. La figura marginal del travesti se convierte en un símbolo de la transición española y el pacto del olvido con iconos como Bibi Andersen y Ángel Pavlovsky. En cuanto a la influencia del travesti en la literatura véase la novela de Manuel Vázquez Montalbán, *El pianista*, donde recurre a este personaje como una alegoría moral y política de la ambigüedad del periodo de la transición y una crítica hacia el olvido cultural del pasado. En el cine las películas de Pedro Almodóvar son ejemplo de la importancia que adquiere esta figura.

¹² Cfr. José Colmeiro. *Memoria histórica e identidad cultural. De la posguerra a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 2005, pp. 18-19.

judiciales y sociales que reclaman que se desentierre, literal y simbólicamente, el pasado (las atrocidades y violaciones de los derechos humanos cometidos durante la guerra civil y posteriormente).¹³ La reciente polémica que ha rodeado a las excavaciones de las fosas comunes de la guerra civil española y la dictadura, y la creación de un gran número de organizaciones de base hablan convincentemente de la naturaleza espectral de la historia española. Todavía hay un buen número de tumbas sin señalar en las cunetas de los caminos del paisaje español, invisibles pero presentes, como fantasmas que aún esperan su día de justicia. La posición liminar e invisible es una metáfora adecuada de su estatus no existente en los márgenes de la historia oficial. Estas tumbas y fosas comunes se han convertido en lugares de memoria colectivos, lugares de memoria altamente simbólicos. Así, la memoria ha vuelto al centro de la escena en las discusiones sobre qué hacer colectivamente con esta parte del pasado y con sus importantes repercusiones éticas, políticas y legales.

También se ha producido un *boom* tanto en la literatura como en el cine españoles de obras que abordan el pasado. Como ejemplo pueden citarse libros tan exitosos como *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas; *La lengua de las mariposas*, de Manuel Rivas o *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez, así como sus respectivas adaptaciones al cine.¹⁴ Pero el pasado histórico español que concierne a la Guerra Civil y la posterior dictadura

¹³ Véase Pedro Ruiz Torres, “Los discursos de la memoria histórica en España” en *Hispania Nova*. Revista de Historia Contemporánea, núm. 7, 2007, en línea, <http://hispanianova.rendiris.es>, donde el autor plantea que los discursos de la memoria histórica están en pleno auge en España. Tanto en la sociedad civil, en la política, en los medios de comunicación como en el ámbito académico y han adquirido un enorme relieve desde hace pocos años. Estos discursos adquieren un tono reivindicativo de la memoria y en algunas ocasiones lo que se busca es rehabilitar a los depurados, encarcelados y fusilados durante la Guerra Civil por los rebeldes a legalidad republicana y, una vez terminada la guerra, por la dictadura de Franco. Asimismo Ruiz Torres plantea que estos discursos de la memoria histórica en España entroncan con un movimiento más amplio de reparaciones a escala internacional que recorre Europa y el mundo (América Latina, Sudáfrica), de reparación moral y jurídica de las víctimas, que ha llevado a la creciente “judicialización” de la historia.

¹⁴ *Soldados de Salamina*, película española realizada por el director y guionista David Trueba en el año 2002, estrenándose en España el 21 de marzo de 2003. *La lengua de las mariposas*, película española de 1999 dirigida por José Luis Cuerda. *Los girasoles ciegos*, película española estrenada en 2008 y dirigida por José Luis Cuerda.

franquista —aunque ha sido abordado copiosamente, y así lo verifica el corpus literario existente, que va desde lo puramente anecdótico, a lo testimonial y a lo autobiográfico—, no ha recibido el tratamiento crítico adecuado, como señala Maryse Bertrand.¹⁵ Además, la investigadora denuncia una falta de compromiso ético y político por parte de los autores respecto al hecho histórico recuperado en la ficción. Por ese motivo mucha de la narrativa que se escribe ya en los noventa sustituye este enfoque más acorde con la década de los ochenta y se ha embarcado en un análisis más comprometido del pasado histórico, motivado por la menor influencia de una estética posmodernista típica una década anterior.

Este resurgir no puede explicarse como un simple fenómeno derivado de una moda pasajera. Es importante hacer notar cómo estas novelas y películas proporcionan unas herramientas y lenguajes determinados para tomar parte en el pasado y posicionarnos históricamente. En este sentido es importante examinar cómo la memoria colectiva del pasado ha sido representada en estas novelas y películas, qué puntos de enunciación han sido utilizados, y qué efectos ha tenido para la identidad colectiva.¹⁶

¹⁵ La investigadora canadiense ha escrito numerosos artículos sobre el tema, pero en particular véanse los siguientes artículos: Maryse Bertrand de Muñoz, “La memoria de los nietos de la guerra civil española y su producción novelística” en: *Actas del XLI Congreso de la Asociación Canadiense de Hispanistas*. Canadá: Universidad of Western Ontario, 2005; y Maryse Bertrand de Muñoz, “Las novelas recientes de la guerra civil española” en: Maxime Chevalier, François López, Joseph Pérez, Noel Salomon (eds.). *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, vol. 1, [Bordeaux, 2-8 de septiembre de 1974]. Bordeaux: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Universidad de Bordeaux III, 1977.

¹⁶ Para Raquel Macciuci, la vinculación entre literatura y memoria histórica pasa por tres etapas a finales del siglo XX. Un primer momento abarca el final de la dictadura y la transición política: 1969 a 1982. En este periodo conviven en la novela las narrativas de la representación con modalidades experimentales. A la par, se produce una expansión de la literatura hacia medios y soportes no convencionales, como periódicos y revistas culturales. Conforme avanza la transición política, el tratamiento del pasado cambia de una mirada desde la simultaneidad a una mirada retrospectiva, lo que marca la presencia de una conciencia de época. El segundo momento incluye los tres gobiernos del PSOE y el primero del Partido Popular: 1982 a 1996. La novela manifiesta cambios propios de la estética posmoderna. La vuelta a las formas tradicionales del relato (hacia un verosímil realista) y el propósito de acercamiento entre arte y vida abren una vía hacia la reaparición del pasado como tema. Pero con planteamientos novedosos a la hora de abordarlo, tanto en lo estético como en lo ideológico. En los ochenta, los jóvenes escritores tienen su propia visión del pasado, libres de las representaciones de sus mayores. En la construcción de la memoria, los relatos se focalizan en héroes y situaciones cotidianas y no en seres excepcionales. Se intensifica el cultivo de los géneros del yo (autobiografías, diarios, dietarios), que constituyen una fecunda ruta para la exploración de la memoria

Es interesante observar que el estilo predominante de las obras literarias españolas que tratan sobre el pasado sigue un estilo naturalista, costumbrista, y realista.¹⁷ Asimismo el cine y la televisión siguen este mismo estilo, incluso en las adaptaciones que hacen de obras literarias no realistas donde recurren repetidamente a modos de representación lineales y realistas, que en ocasiones van a contracorriente de las obras literarias originales.

La crítica ha señalado que estos trabajos, a pesar de sus nobles objetivos de hacer que el traumático pasado de la represión y la resistencia sean accesibles y comprensibles para la audiencia española contemporánea, la mayoría sin acceso directo a estos eventos ni a sus

individual y colectiva. Se ve a la historia como experiencia privada, lo que habilita la escritura de voces que no suplantán un orden único. La aparición de varias novelas en que la estructura de indagación, de develación de un sentido o de una clave secreta, de investigación en torno a la vida de alguien que ha desaparecido dejando tras sí los signos en clave de su misterio ilustra en la literatura el surgimiento del nuevo hombre que nace vetado a la Ilustración y a los grandes programas explicativos de la modernidad. El tercer momento, 1996-2010, está marcado por el auge previo de la recuperación del pasado (en la novela, ensayo, recuperación y edición de documentos y testimonios personales) que propuso la historia como tema para la producción literaria. El tratamiento del pasado y de la memoria es en esta etapa más explícito, y se articula con el estímulo de instituciones políticas y culturales. Junto con los numerosos impulsos para la recuperación de la memoria histórica hay formulaciones en las cuales la voluntad explícita de saldar una deuda se articula con una interpretación del pasado que borra las diferencias e iguala los antagonismos y se muestra apta para servir de guía en un presente reconciliado (Cfr. Raquel Macciuci “La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario”, en R. Macciuci y M.T. Pochat (dirs.), *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: ediciones del lado de acá, 2010, pp. 17-49).

¹⁷ Joan Oleza lo llama realismo posmoderno. En su artículo del mismo nombre apunta que a partir de los años 80 vuelven a suscitarse las posibilidades de una poética realista que durante los años 90 cosechó importantes logros estéticos. Para Oleza el fundamento de este realismo posmoderno “radica en la voluntad de representar la experiencia de *lo real otro* desde el punto de vista, la situación y la voz de un personaje implicado, la plena restitución de un designio de mimesis (relativa, subjetiva, alegorizadora, emanada del imaginario personal... pero mimesis, al fin y al cabo) así como la decisión de reconducir la novela hacia la vida, obligándola a rectificar aquella otra dirección según la cual la novela es un orbe autosuficiente y clausurado de lenguaje”. La realidad de referencia representada en las obras es identificable por el lector, aunque los modos de representación son diversos. La indagación se constituye en un correlato de la creación literaria. Para ahondar más en esto véase Joan Oleza “Un realismo postmoderno”. *Ínsula*, núm. 589-590, El espejo fragmentario, 1996, pp. 39-42. Santos Alonso en la misma revista distingue dos claras tendencias: la del mimetismo de géneros cosmopolitas, fácilmente digeribles, y la neorrealista que recupera una tradición española tan dispar o tan común como la de Cervantes, Baroja, Valle Inclán o Rulfo. Carlos Martín Galván habla de un realismo documental en algunas obras que aparecen en la primera década del siglo XXI, novelas cuya función recuperadora de una realidad histórica está apoyada en una base documental (crónicas, testimonios, biografías, cartas, entrevistas, reportajes u otras novelas). En ocasiones, esta documentación que parece verídica se complementa con otra que no tiene en principio un fundamento real pero que plantea una realidad capaz de suplantar con éxito la veracidad del suceso histórico auténtico, lo que impide al lector determinar con cierta garantía que la realidad que presenta como verídica no sea una simple invención del autor. Asimismo, en estas novelas se traza la problemática dicotomía realidad/ficción, así como la íntima relación entre historia, literatura y memoria. Véase Juan Carlos Martín Galván. *Realismo documental en la narrativa española a principios del siglo XXI* [tesis de doctorado], University of North Carolina at Chapel Hill, 2006. Cabe aclarar que esta tendencia realista no es la única en el panorama literario español.

recuerdos personales, lo han hecho demasiado agradable y cómodo, neutralizando su potencial como instrumentos para la intervención social. Las películas y series televisivas, que poseen el elegante estilo de las películas de época, aparecen para reforzar la idea de la nostalgia del pasado, fácilmente accesible, pero también desconectada de las realidades históricas del presente, así como de los asuntos sociales y políticos. Esta tendencia sugiere una comoditización estética de los horrores del pretérito, algo modificados por el consumo contemporáneo, cuando no es una reinterpretación nostálgica del pasado.¹⁸

La transparente representación mimética y no problemática del pasado, con su reconstrucción meticulosa y su estructura lineal, une las discontinuidades de un pasado fragmentado, hecho de silencios y vacíos. Esta tendencia a reconstruir el pretérito como un relato sin fisuras, sacado sin problemas de las realidades del presente, paradójicamente parece repetir las narrativas de la historia oficial convencionales y ligeras que evitan enfrentarse al *statu quo*. Así, varias de estas representaciones asépticas del pasado siguen peligrosamente el discurso autorizado de la reconciliación sin disculpas ni rectificaciones, y la eliminación de los contradiscursos que son desestabilizantes, reforzando la nostalgia del pasado y su irrelevancia para los asuntos del presente.¹⁹

¹⁸ Véase Jaime Peris Blanes “Hubo un tiempo no tan lejano... Relatos y estéticas de la memoria e ideología de la reconciliación en España” [artículo en línea], en *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura comparada*, 4, p. 35-55, (2011) <http://www.452f.com/index.php/es/jaume-peris-blanes.html>.

¹⁹ La nostalgia es una reconstrucción del pasado, que se basa tanto en la memoria como en la ficción, pues la memoria no es capaz de recordar cada detalle de cuanto aconteció y la fantasía reemplaza las “piezas faltantes” del segmento que se intenta reproducir. La nostalgia abarca varias dimensiones: una temporal, por el pasado; una social, por las relaciones con otras personas, y una material, por la que se siente nostalgia por las situaciones, lugares y objetos. La nostalgia dentro de la narrativa española contemporánea presenta una ambivalencia. Hay dos posturas encontradas para valorar la nostalgia y tienen que ver con la recuperación de la memoria del reciente pasado español. Por una parte se habla de varias operaciones culturales que, bajo la idea de recuperación de la memoria, hacen del pasado reciente un escenario privilegiado para la representación de un mundo simplificado y confortable, propicio para la proyección de los afectos. La contradicción cultural reside en que esta nueva escenografía de la memoria se fundamenta en la provocación de una emoción, nostálgica y acrítica, ante la que no hay defensa posible. No se trata que estos productos culturales (novelas, películas, fotografías, documentales, series televisivas) persigan una identificación política con los regímenes políticos que representan, ni mucho menos que argumenten su defensa. Se trata,

Frente a estas prácticas dominantes, emergen narrativas minoritarias que se adentran en la guerra civil y en la represión franquista como espacios marcados por la experiencia de una pérdida no superada. La articulación de esta experiencia requiere la rehabilitación de muertos que se resisten a ser olvidados y que exigen la satisfacción de una deuda que, al no ser aceptada, se actualiza en el presente.

Es por esto que algunos escritores abordan el tema de la Guerra Civil española y la dictadura recurriendo a otros medios no realistas en un esfuerzo por capturar mejor el

por el contrario, que tornan impertinente su comprensión y su análisis racional a fuerza de incidir en lo afectivo. Muchas veces devienen en un artículo de consumo, que amenaza con despojar a la memoria de su original valor revulsivo o inquietante, y la visión nostálgica falsifica el mundo, esa falsificación parecería acogedora frente a un presente inhóspito para el yo. (Cfr. Jaume Peris Blanes “Hubo un tiempo no tan lejano... Relatos y estéticas de la memoria e ideología de la reconciliación en España” [artículo en línea], en *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura comparada*, núm. 4, p. 35-55, (2011) <http://www.452f.com/index.php/es/jaume-peris-blanes.html>.)

Por otra parte, la nostalgia se percibe como un descontento con el presente. Este descontento constituye una de las motivaciones principales del retorno nostálgico en la novela y el cine españoles; se trata del ennoblecimiento de un segmento del pasado que, desde el presente, parece cualitativamente mejor que el actual. La tematización del pasado por la nostalgia se convierte en un refugio para una conciencia herida por la realidad del presente que ignora la opción del cambio profundo. En virtud del recuerdo y la reconsideración nostálgica de las posibilidades del tiempo pretérito, se revela la inconformidad del sujeto con su circunstancia y, a la vez, su determinación a definir la realidad, a partir de cuanto recrea el deseo y la imaginación, más que según el criterio de la razón. En este sentido, la nostalgia no sólo recupera, sino revaloriza. Dentro de estas categorías se ubicarían aquellos escritores que rescatan, por ejemplo, el heroísmo, el idealismo que prevalecía en los años de represión. Regresar, incluso a la época de dictadura, resulta más gratificante que enfrentar el fracaso de los ideales forjados en aquel tiempo. Si bien se trata de una falsificación del mundo, esa falsificación aparece como acogedora frente a un presente inhóspito para el yo. En esta concepción de la nostalgia, ésta no opera como evasión hacia “edenes de artificio”, pues se sabe efímero. Así, dicho refugio se concibe como un proyecto temporal. La infancia es el espacio elegido por el escritor para ensimismarse e iniciar la escritura de denuncia o la escritura desmitificadora. Esta postura de crítica y desenmascaramiento será una de las principales vertientes de la nueva narrativa española, y se identificará como nostalgia asertiva. Para los lectores de la narrativa española de finales de siglo cobra sentido esta intención de denuncia del período de la Guerra Civil y la posterior dictadura, como época de sufrimiento, injusticia y explotación de las libertades del hombre. Esta postura de la nostalgia supondría, ya no un anhelo por lo acontecido o soñado, sino más bien un camino de desenmascaramiento donde el escritor, desde su vida adulta, enfrenta su infancia y juventud enmarcándolas en un trasfondo concreto, más allá del ámbito privado y familiar. La nostalgia, como trabajo de memoria, asume un proyecto de relectura histórica de la violencia de la Guerra Civil y de la represión del franquismo, pues sus influencias no han sido destruidas por el tiempo y el presente debe enfrentarlas, incluso como las posibles causas de degradación de la democracia, donde las contradicciones entre el poder político y económico frente a lo social perviven. Es decir, cuando el sujeto retorna sobre su infancia, reconociendo que quizás no fue la Edad de Oro que el imaginario forjó, implícitamente emprende un proceso de liberación de las secuelas de dolor y temores propios de esa época. Esta aserción le permite no sólo sobreponerse a su pasado, sino también comunicar su experiencia y colaborar con la interpretación de la historia común, para que de alguna manera la memoria histórica sea también aleccionadora. (Cfr. Marianela Muñoz, “Nostalgia, Guerra Civil y franquismo en la narrativa española de finales del siglo XX”, en *Filología y Lingüística XXXIII* núm. 2, (2007), pp. 111-123 y Gonzalo Navajas, *Más allá de la posmodernidad: Estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona: Ediciones Universitarias de Barcelona, 1996.)

trabajo de la memoria, las experiencias del trauma, los silencios y vacíos del pasado, las discontinuidades históricas y la naturaleza escurridiza de la narrativización histórica. Uno de los elementos recurrentes utilizado en estos trabajos es el tropo de la aparición, que encierra la naturaleza fantasmagórica del pasado en su rasgo de volver continuamente, proyectando su sombra hacia el presente y el futuro. Estos relatos de la aparición hacen visibles las desapariciones y ausencias silenciadas en las versiones históricas normativas, y repite el proceso de enfrentarse a un pasado difícil que aún necesita tratarse en el presente.

Numerosos críticos proponen diversas teorías para explicar la presencia recurrente de la figura del aparecido (fantasmas)²⁰ en las obras literarias contemporáneas que tematizan el pasado reciente español. Algunos argumentan que estos fantasmas reflejan la incredulidad posmoderna de las grandes narrativas del progreso, y que las historias espectrales de las discontinuidades y ausencias son una respuesta a la necesidad de crear nuevas versiones del pasado donde no se repitan las versiones históricas oficiales, reconociendo a las víctimas de la modernidad, aquellas que han desaparecido de los registros históricos. María do Cebreiro Rábade se refiere a este aspecto de la aparición como una característica definitoria de las comunidades desposeídas históricamente. En su examen del “hogar impronunciable” del desnacionalizado pueblo gallego, señala que las narrativas culturales gallegas se encuentran marcadas por la abrumadora presencia de fantasmas. Para Rábade, Galicia es representada

²⁰ Cabe aclarar que la noción de fantasma que se seguirá no es la de espectro o de aparecido o la de una figura desdibujada o descolorida; se usará el término en su acepción de trauma, recuerdo, evocación, fijación de la mente. En este sentido se tomará la idea de fantasma que propone el psicoanálisis en donde fantasma es “un escenario imaginario en que el sujeto está presente y que representa, de una manera más o menos deformada, la realización de un deseo. La función primera del fantasma consiste en la puesta en escena del deseo, puesta en escena en que lo prohibido está siempre presente en la posición misma del deseo. Se deduce de esto que el fantasma es el lugar de privilegio donde puede verse de más cerca el deslizamiento entre las diferentes instancias del psiquismo: represión o retorno de lo reprimido” (Jean Le Galliot, *Psicoanálisis y lenguajes literarios. Teoría y práctica*. Argentina: Hachete, 1977, p. 23). En español no existe una diferencia clara del término fantasma para referirse a un retorno a lo reprimido o a un espectro, como lo hay en el francés: fantôme, espíritu o aparecido y fantasme, fijación mental.

simbólicamente en estas narrativas como una “comunidad de desposeídos” y un “pueblo de fantasmas”.²¹ Se puede argumentar que es en estas sociedades, donde hay que enfrentarse a las historias propias reprimidas, donde la espectralidad del pasado es más evidente.

Para LaCapra, esta presencia fantasmagórica impregna la noción de “memoria traumática”, diferenciada del acontecimiento traumático puntual y datable. Para este autor el *acting out* del trauma es “el acoso de los aparecidos y la experiencia de volver a vivir el pasado con toda su demoledora intensidad”.²²

Jacques Derrida en *Espectros de Marx* dice que ya son varios los espectros que rondan por Europa y diversas las formas de su acoso del presente. El autor se da a la caza de estos espectros, pero procura conjurarlos no sólo mediante su eliminación, sino también invocándolos hasta el hartazgo. Tras el sonado fin de la guerra fría, Europa comenzó a verse asediada de manera cada vez más insidiosa por los fantasmas del pasado, y así el fin de la historia se vio acompañado de la irrupción masiva de la memoria. En este contexto, la invocación por parte de Jacques Derrida de los espectros de Marx trajo a cuento la interrogante por el fantasma como pregunta por la justicia, y no hay justicia pensable en el presente que no encuentre su sentido en aquello que opera su disyunción: los fantasmas, la responsabilidad (como respuesta) frente a las demandas del pasado.

Ninguna justicia —no digamos ya ninguna ley, y esta vez tampoco hablamos aquí del derecho— parece posible o pensable sin un principio de *responsabilidad*, más allá de todo *presente vivo*, en aquello que desquicia el presente vivo, ante los fantasmas de los que aún no han nacido o de los que han muerto ya, víctimas o no de guerras, de violencias políticas o de otras violencias, de exterminaciones nacionalistas, racistas, colonialistas, sexistas o de otro tipo; de las opresiones del imperialismo capitalista o de cualquier forma de totalitarismo.²³

²¹ Rábade Villar, María do Cebreiro, “Spectres of the Nation: Forms of Resistance to Literary Nationalism” en *Bulletin of Hispanic Studies*, 86.2, (2009), p. 244.

²² Dominik LaCapra. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2005, p. 92.

²³ Jacques Derrida, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta, 1995, p. 13.

Así, la cuestión en sí, la pregunta, la interpelación del otro llega al presente, no es el presente el que va hacia ella. Es el pasado el que adquiere un carácter activo en cuanto aparición interpelante del otro: aunque se trate de una construcción desde el presente, de una forma siempre mediada de la representación, también se da como respuesta a esa interpelación. El pasado, dice Sarlo, es “un advenimiento, una captura del presente”.²⁴ De este modo, de lo que se trata es del entramado de aquello que funda y perturba el orden del presente. En el caso de la historia reciente de España hay un peligro, una urgencia de un momento en que el pasado como historia de los oprimidos amenaza con perderse.

Para Derrida,

el espectro se convierte más bien en cierta “cosa” difícil de nombrar: ni alma ni cuerpo, y una y otra. Pues son la carne y la fenomenalidad las que dan al espíritu su aparición espectral, aunque desaparece inmediatamente en la aparición, en la venida misma del (re)aparecido o en el retorno del espectro. Hay algo de desaparecido en la aparición misma, como reaparición de lo desaparecido.²⁵

Jo Labanyi, siguiendo a Derrida, presenta en unos artículos una interpretación de la reaparición de fantasmas en la cultura española actual. Labanyi toma la idea de “fantología” de Derrida para explicar el carácter espectral de la historia, un pasado que no está allí, pero que a la par se hace presente. La espectralidad de la historia requiere un reconocimiento de las “marcas” de un pasado traumático, permitiendo que los recuerdos reprimidos del pasado se relaten en forma de fantasmas. La imperativa ética que emana de estas narrativas es crear fantasmas para una memoria hospitalaria, fuera del interés de la justicia.²⁶

²⁴ Beatriz Sarlo. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005, p. 9.

²⁵ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 20.

²⁶ *Cfr.* Jo Labanyi, “Introduction: Engaging with Ghosts; or Theorizing Culture in Modern Spain”, en *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Oxford: Oxford UP, 2002, p. 12. Aquí Labanyi explora junto a otros autores el resurgir de fantasmas a través de la cultura popular o de masas dentro del paradigma posmoderno —el cine, la música, la televisión, la publicidad, pero también la narrativa— que se oponen a la visión histórica oficial, así como al monopolio cultural (una raza, un idioma, una cultura) establecido por una clase social y política dominante durante el régimen franquista.

Labanyi señala que para Derrida “ghosts are the traces of those who were not allowed to leave a trace; that is, the victims of history and in particular subaltern groups, whose stories —those of the losers— are excluded from the dominant narratives of the victors”.²⁷ Para Labanyi, existen varios tipos de fantasmas y formas de pugnar con ellos: Negándolos; aferrándose a ellos obsesivamente mediante la melancolía, lo que convierte al pasado en una especie de “muerte en vida”; o aceptándolos ofreciéndoles vivienda a fin de reconocer su presencia por medio del luto.²⁸

Labanyi dice que las primeras opciones “result in denial of history” [resultan una negación de la historia].²⁹ Pero la última opción, “accepting the past as past” [acepta el pasado como pasado],³⁰ reconoce la deuda histórica con el pasado. Como señala Derrida, es forzoso enfrentarse a los fantasmas, no con el fin de ahuyentarlos, sino “to grant them the right [...] to [...] a hospitable memory [...] out of concern for justice” [concediéndoles el derecho a una memoria hospitalaria debido a la preocupación por la justicia].³¹ Esta opinión de Derrida sobre la memoria de los espectros es básica para ver el aspecto ético que tienen las novelas de este estudio. Los autores y novelas elegidos para esta tesis aceptan la presencia de los espectros del pasado, pero admiten el trabajo de hacer justicia o de buscar culpables en el presente, por lo que su narrativa se centra en vindicar la memoria de las víctimas y en otorgarles “a hospitable memory” [una memoria hospitalaria] a todas ellas.

²⁷ [los fantasmas son huellas de los que no se les permitió dejar una huella, es decir, las víctimas de la historia y en particular los grupos subalternos, cuyas historias, las de los perdedores, están excluidas de las narrativas dominantes de los vencedores]. Jo Labanyi, *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*, pp. 1-2. La traducción es mía.

²⁸ Cfr. Jo Labanyi, “History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghost of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period”, en Joan Ramon Resina (ed.). *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Amsterdam-Atalanta: Rodopi, 2000, p. 65.

²⁹ *Ibidem*, p. 66.

³⁰ *Idem*.

³¹ Cito por Jo Labanyi, *op. cit.*, p. 66. La traducción es mía.

Así, el presente es tomado por asalto, asediado. Los aparecidos tienen su actividad no sólo en el merodeo, sino en la obsesión y el asedio. Se trabaja desde el presente pero es habitado por una presencia extraña, algo que llega, amenazado y urgente, interpela y exige.

En España, ante la negativa social, política y cultural de asimilar un pasado trágico desde la aceptación de sus heridas (sus fantasmas), surgen narrativas disidentes que ponen en circulación estos fantasmas que han quedado al margen de la representación cultural postfranquista, haciendo posibles la restitución de la ausencia y de un trabajo de duelo ignorado por el discurso oficial. Esta transposición requiere en primer lugar la existencia de un muerto, saber quién es y dónde está pues, como dice Derrida, “nada sería peor para el trabajo del duelo que la confusión o la duda: es preciso saber quién está enterrado y dónde- y es preciso (saber, asegurarse de) que, en lo que queda de él, él queda ahí”.³² Mediante el duelo se traslada la pérdida a un orden simbólico, lo que permite su configuración como objeto de intercambio lingüístico y el desplazamiento definitivo de la ausencia al orden de la no existencia. En el caso del fantasma es preciso no la representación del objeto perdido (del muerto cuya ausencia ha de asimilarse) sino de esa forma de existencia que es privada de una muerte definitiva, así como de las condiciones y prácticas que fijan esta suspensión en el pasado y en el presente. Así, tras liberar al fantasma del estado de indecibilidad y extemporalidad en el que se encuentra, se restaura la posibilidad simbólica de anular su representación, de forma que, sabiendo quién es el muerto y dónde está, se realice un duelo que permita la transposición final de un objeto ausente al orden de negación ontológica.

La negación de una muerte definitiva (y de un trabajo de duelo) supone un acto de venganza sobre una forma de existencia que es condenada a existir como una larva, como

³² Jacques Derrida, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, p. 23.

un fantasma que permanece en la indecibilidad entre la vida y la muerte y que, ante la falta del olvido, exige su confrontación. Luego, si la muerte conlleva la expulsión del objeto del espacio y del tiempo, la violación de la nulidad que implica este acontecimiento supone la reinclusión del fantasma en el orden de existencia como una presencia que se debate entre lo biológico y lo espectral, como algo que, ni presente ni ausente, continúa actuando sobre el orden de existencia ontológico y con lo que hay que aprender a vivir.

La indecibilidad de estas presencias supone la desestabilización de un discurso que, desde una concepción realista y lineal, establece una clara frontera entre lo presente y lo ausente, relegando toda vacilación a un plano marginal. Esta indeterminación se aborda desde los márgenes del discurso oficial por narrativas que, al seguir el proyecto derridiano de romper con la concepción ontológica de la muerte como frontera o delimitación, ponen en circulación aquellos restos que quedan atrapados entre estos dos órdenes de existencia como representaciones espectrales, es decir, como un objeto ausente que tomando la negación de su presencia como punto de partida se hace de nuevo presente.

El espectro al ser representación puede abandonar esa zona de extemporalidad a la que está condenado mediante su reconocimiento, y a través del duelo llega a anular su representación, asimismo evoca una ausencia. El fantasma revela la no-contemporaneidad de un presente en el que se actualiza un pasado que se resiste a desaparecer; así, el fantasma es algo que sólo puede pensarse en una temporalidad en la que se produce una inflexión ético-política y que exige una resolución. Es por esto que un objeto presente que debería estar ausente entraría en estas formas de existencia indeterminadas o espectrales, ya que este objeto revela la no contemporaneidad de un presente al igual que el fantasma.

Varias obras de la narrativa española contemporánea dependen básicamente del tropo del fantasma o aparecido para enfrentarse al legado traumático de los horrores del pasado

en el presente. Así, la escena del retorno de lo que se suponía ausente se ha convertido en un tópico recurrente en la construcción de las ficciones de la memoria en España. La imagen del “aparecido” es una figuración del retorno del acontecimiento traumático como herida de la historia en el presente. La llegada de obras donde se usa la figura del fantasma o aparecido y la preocupación presente por el resurgir del pasado español reprimido no son meras coincidencias. Una de las condiciones de los fantasmas es su naturaleza elíptica, así como el hecho de que no se aparecen a todo el mundo. También, el tropo de la orfandad, como el de los fantasmas, está conectado con la cultura de la posguerra civil española, refiriéndose elípticamente a los horrores indescriptibles del pasado y a las identidades traumatizadas de sus víctimas (como ejemplo están las novelas *Nada* y *Primera Memoria*).

En ocasiones encontramos simulacros de fantasmas; el desaparecido que finge su retorno como un fantasma o el vivo que asume la personalidad del muerto (por ejemplo *Beatus Ille*). Pero el hincapié se hace en la naturaleza de la aparición del pasado que se le presenta al vivo, así como su rechazo a desaparecer. Esta conexión no debería sorprender, ya que la espectralidad del pasado y el recurrente uso posmoderno de los simulacros se refieren a un vacío que hay que llenar virtualmente o a un aspecto de la historia que hay que completar. Así, el fantasma es una metáfora del recuerdo, es un símbolo del pasado presente aunque invisible, como espíritus de los muertos que no permiten que los dejen fuera porque pertenecen a la vida colectiva y exigen su lugar en ésta.

Se observa que el trauma histórico de España es la causa que origina estas novelas pobladas de fantasmas o aparecidos. La naturaleza espectral del pasado, lleno de vacíos, omisiones y desapariciones, no puede formar un relato continuo sin distorsión. Bajo la ligera superficie de las versiones de la historia oficial, están aquellas historias que se han silenciado y borrado, dejando sólo sus marcas fantasmales, destinadas a volver y atormentar

al presente. Las historias de aparecidos construyen una representación del pasado, como una aparición, más que una realidad directamente accesible para nosotros. Los aparecidos, como encarnación del pasado en el presente, desestabilizan las nociones aceptadas de la historia, de la realidad y de uno mismo, así como de los claros límites que los definen. Su existencia dudosa de estar aquí, pero no estar aquí, entre la vida y la muerte, desdibuja la división binaria de nuestra idea de la realidad. Los fantasmas recuerdan que la sociedad española necesita enfrentar su pasado si quiere avanzar y construir un futuro mejor.

La reaparición de fantasmas en la cultura española posfranquista tiene que ver con la representación del pasado como una prohibición impuesta en la dictadura y como un tabú político nacido del “pacto de olvido” hecho durante la Transición política. La vuelta al pasado como forma espectral es un síntoma de la incapacidad colectiva para abordarlo correctamente, pero da la posibilidad de rectificación, reconocimiento y reparación. Como en las representaciones espectrales del pasado en la literatura, esta sombra da la imagen de una nación llena de fantasmas, que esperan ser recuperados, resueltos y reparados.

En la amplia cantidad de relatos que usan la memoria histórica como tema, desde *Luna de lobos* de Julio Llamazares hasta *La noche de los tiempos* de Antonio Muñoz Molina, pueden verse diversos motivos que persisten o que cambian en esa construcción del pasado, y esas son las marcas que identifican un momento, o le dan identidad a un escritor. Entre ellos, el motivo del aparecido, la víctima testigo o el objeto que irrumpe en el relato literario para darle voz a una versión del pasado que estaba callada o no referida.

La narrativa española de los últimos años se caracteriza por una abundancia de textos que pueden catalogarse como ficciones de la memoria: relatos que, en un diálogo más o menos mediado con la historia, el documento, el testimonio, no sólo abordan el pasado traumático español de la guerra civil, posguerra y dictadura —acompañando o anticipando

procesos que la exceden y se extienden en gran parte del espacio de lo público—, sino que tratan los problemas que ese ejercicio de memoria trae consigo. En la mayoría de los casos son escritores que crecieron en democracia, que se ocupan de lidiar con una memoria que no es personal —ni tampoco recibida: antes puede pensarse como una memoria reclamada, recompuesta o reconstruida. La vuelta al pasado traumático toma la forma de exhumación, desvelamiento, descubrimiento de un pasado remoto y ajeno, pero familiar y determinante en la configuración del presente. En este contexto, el examen de un conjunto de novelas que en los últimos años han engrosado esta serie, que tienen en común el tópico recurrente de la figura del aparecido, el personaje o el objeto que vuelve de la muerte o de la ausencia, desde el pasado para, en el presente, demarcar la memoria histórica de un acontecimiento traumático, abre una nueva vía para la discusión de aspectos teóricos más generales en el estado actual de la cuestión en los estudios de literatura y memoria. Por medio de este tópico se desestabiliza el presente porque incorpora lo que faltaba, se rompe la lógica narrativa fraguada sobre su silenciamiento.

La mimesis realista decimonónica relataba los hechos en un tiempo único, que se enlazaba con una lógica consecutiva y es este uno de los rasgos que le otorga verosimilitud: un narrador que da cuenta de las voces de todos sus personajes. La utilización del tópico del aparecido en los relatos que ficcionalizan la memoria del siglo XX provoca la ruptura del orden lineal del relato al introducir un objeto que, desde otro tiempo, revela lo inapropiado de la lógica que sostiene el relato del pasado.

El tópico se revela de varias formas: se colocan en la narración personajes u objetos procedentes del pasado que alteran el orden lógico y cronológico del relato, provocando la discontinuidad y la fragmentación del relato. Algo o alguien que no estaba, que se daba por muerto o desaparecido, aparece; y tiene un carácter subversivo para con la lógica que

explica el presente que lo invoca. La imagen como aparición es una de estas variantes, como lo es el documento exhumado, aquel que perturba el orden de la representación vigente. También la recuperación del testimonio de los sobrevivientes se caracteriza como resurrección, retorno al espacio público de aquellos cuya voz se ha silenciado. Lo que se busca es mostrar aquello que la memoria pública ha olvidado. Así, en el espacio simbólico de la narrativa, estos fantasmas emergen como proscritos que subsisten al margen del orden jurídico y social franquista, o como cuerpos que experimentan una muerte que no produce la anulación de la presencia ontológica, como es el caso del mal fusilado.

Este espacio de indecibilidad entre la existencia —jurídica u ontológica— y su negación es tomado por estos fantasmas que, tras la anulación física de su presencia, siguen presentes a través de un deseo de justicia que se impone sobre un superviviente y a cuya resolución queda condicionado el carácter definitivo de su ausencia. Estos fantasmas materializan la negación de una ausencia definitiva, desestabilizan unas prácticas culturales y discursivas falsamente desligadas de un pasado traumático. Así desde esta negación de la ausencia son restituidos por narrativas que corrigen la posibilidad de adentrarse en aquellas partes del pasado que siguen asediando al presente. Asimismo, y mediante la transposición de estas figuras a un plano simbólico, estas novelas abren la posibilidad de una muerte definitiva, al asumir una deuda impuesta por unos muertos que no terminan de morir.

La hipótesis que se sostiene y se intenta ilustrar es que de la revisión generalizada del pasado en las últimas décadas no se ha consolidado un relato histórico único o hegemónico, y que en el estudio del uso del tópico del aparecido se encuentra una herramienta de análisis eficaz para ver la configuración de la producción cultural española de los próximos años.

En ese convocar a los muertos para reescribir la historia del presente, la elección del testigo, objeto o sujeto, que se convoca en cada texto, es marca decisiva en la configuración

del relato de la historia del siglo XX que cada autor quiere escribir. La pretensión de verdad del discurso ficcional buscada por los autores es un establecimiento de textos propios en el relato del pasado. También ese traer de la muerte o de la ausencia se lee como metáfora terapéutica para superar la herida abierta, el trauma no curado de una guerra civil.

El uso del tópico del aparecido se une con la tendencia extendida en la narrativa española actual del uso de las escrituras del yo, que incluyen tanto textos subjetivos, autoficcionales, como testimonios, crónicas, que reescriben la historia en clave personal.

¿Cómo analizar la utilización del tópico? El mismo aparece en novelas y autores tan variados como modos tienen de relacionarse con la materia histórica. Ejemplos son la voz narradora de Jacinto Solana en *Beatus Ille*; las fotos del baúl de Ramiro Retratista en *El jinete polaco*; también, y de un modo diferente, el padre en *El viento de la luna* en Antonio Muñoz Molina; el reportaje al testigo en *Soldados de Salamina* en Javier Cercas; el espíritu de ultratumba del doctor Barca en *El lápiz del carpintero* en Manuel Rivas; el manuscrito de la novela autobiográfica hallada por el profesor de *Mala gente que camina* de Benjamín Prado, etc. Si el juego de la autoficción permite al autor saltar la barrera ética y narrar memorias imaginadas para sus personajes, ¿cómo establecer unas líneas divisorias mínimas para analizar el campo de producción cultural español actual, el canon que se está forjando?

Los aparecidos con su sola presencia desbaratan el falso orden lógico que organiza el relato, provocan lo que se ha denominado *acting out* que es el acoso de los aparecidos y la experiencia de volver a vivir el pasado con toda su demoledora intensidad.³³ El tópico del aparecido constituye un elemento perturbador en la lógica del relato si lo que el autor le hace contar subvierte el orden precedente o la memoria establecida. Allí está la medida de

³³ Cfr. Natalia Corbellini, “Personajes en busca de novelas: la figura del aparecido en la memoria literaria de la guerra civil y dictadura española” [artículo en línea], en Actas del II Congreso Internacional “Cuestiones Críticas”, Rosario, Argentina, (2009) http://www.celarg.org/int/arch_publico/corbellini_acta.pdf.

la productividad del análisis de este procedimiento en la interminable lista de novelas que abordan la materia de la memoria histórica en España hoy.

Lo es en *Beatus Ille*, porque el narrador anónimo que deconstruyó la biografía del poeta mítico muerto en combate devela que se escondió durante años de la dictadura y está vivo y escribiendo su historia. Jacinto Solana al final de la novela tira la imagen romántica del poeta soldado y la cambia por una postal de la miseria y penuria de la posguerra.

Subvierte el orden del relato el doctor Da Barca de *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas, que colgado de la oreja del tosco guardia civil le cambia la interpretación de lo que cree recordar. Lo mismo pasa en *Mala gente que camina*, en la que el profesor, buscando indicios para aclarar la biografía de Dolores Serna, se topa con datos, hechos, anécdotas de la escritora, pero nadie dice de qué trata su novela. Será cuando halle el texto, *cuando la muerta hable*, que el profesor unirá los elementos, encontrará la lógica. Lo es también en *Luna de lobos*, pues se deconstruye la imagen romántica del maquis al presentarlo como un ser cercano a la animalización. Se subvierte la memoria establecida en *La voz dormida* al recuperar las historias de mujeres y su participación en la contienda bélica.

Soldados de Salamina de Javier Cercas no subvierte la memoria establecida. El relato del “aparecido” en la novela de Cercas, Miralles, no contradice el relato liberal progresista de la historia de España por el que la nación llega reconciliada a la Transición. El aparecido del relato de Cercas ratifica el discurso oficial, en términos psicoanalíticos niega el trauma.

Este trabajo pretende exponer la propuesta de una vía de análisis para un conjunto de “ficciones de la memoria” en la narrativa española contemporánea. Si bien los motivos más generales de la exhumación y el (des)aparecido son los que constituyen el objeto de la investigación, ahondaremos en dos distintas formas de la fantasmagoría que han utilizado los escritores para acercarse al tema del reciente pasado en España.

El documento como estrategia narrativa

Un primer grupo de narraciones introducen un objeto (ropa, retratos, fotografías, espejos, diarios, confesiones, memorias, autobiografías, cartas, manuscritos etc.) que desde otro tiempo revela lo inapropiado de la lógica que sostiene el relato del pasado. Este objeto, que no estaba, que se considera incluso perdido, aparece y tiene un carácter subversivo para con la lógica que explica el presente que lo invoca, así mismo, es la única oportunidad para contar una historia o un aspecto olvidado del pasado, es una manera de insertar un elemento del pasado que cobra vigencia en el presente. Estos objetos son puertas hacia un pasado que no se puede silenciar. La exhumación de estos objetos, que perturban el orden de representación vigente, es una variante del tópico del (des)aparecido o fantasma.

En estos relatos no se mantiene una cronología lineal pues los actos rememorativos llevan de una época a otra en donde lo imaginario se mezcla con lo experimentado. El ver o leer estos objetos desencadena el proceso rememorativo, la memoria está sujeta a estos objetos y está marcada por ellos en cuanto a estructura. Estos medios de memoria fijan los momentos en forma visual, acústica o escrita y los mantienen disponibles.

Además, los objetos dan una experiencia sensorial y hacen volver los recuerdos que sitúan y que cumplen su función medial sólo en contextos determinados y para sujetos individuales de la rememoración. Estos objetos hacen resurgir lo pasado en cada texto literario. Dentro de este grupo de obras se analizarán los siguientes relatos: *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina, *Mala gente que camina* de Benjamín Prado, y *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez.

La función de estos objetos de rememoración en estas novelas que se analizarán, coincide con un concepto utilizado por los historiadores que es el de documento en una

acepción muy abierta del término. El documento es para el historiador un material importante de la memoria colectiva y de la historia.

Lo que sobrevive del pasado no es el conjunto de lo que existió en ese pretérito sino una elección realizada ya por las fuerzas que operan en el desenvolverse temporal del mundo y de la humanidad, ya por aquellos que se han ocupado de estudio del pasado y de los tiempos pasados, los historiadores. Estos materiales de la memoria se presentan bajo la forma de monumentos, herederos del pasado, y los documentos, elección del historiador.

Las características del monumento son las de estar ligado a la capacidad de perpetuar de las sociedades históricas (es un legado a la memoria colectiva) y de remitir a testimonios. Para Paul Ricoeur:

Lo que hacía sospechoso al monumento, pese al hecho de haber sido encontrado a menudo *in situ*, era su finalidad proclamada, la conmemoración de acontecimientos que los poderosos juzgaban dignos de ser integrados en la memoria colectiva. En cambio, el documento, aunque fuese recogido y no heredado directamente del pasado, parecía poseer una objetividad que se oponía a la intencionalidad del monumento, la cual es propiamente de tipo edificante.³⁴

Por otra parte, el documento, concepto que aquí interesa, proviene del término latino *documentum*, derivado de *docere* “enseñar”, y ha evolucionado hacia el significado de “prueba” y se usa ampliamente en el vocabulario legislativo. El sentido moderno de testimonio histórico data sólo del siglo XIX. Jacques Le Goff nos dice que:

El documento que, para la escuela histórica positivista de fines del siglo XIX y de principios del XX, será el fundamento del hecho histórico, si bien es el resultado de una elección, de una decisión del historiador, parece presentarse de por sí como prueba histórica. [...] Por lo demás, se afirma esencialmente como un testimonio escrito.³⁵

Por mucho tiempo documento se entendió como texto, y la única habilidad que tenía que poseer el historiador era la de extraer de los documentos todo lo que contenían y no agregarles nada que allí no estuviera contenido. El mejor historiador era aquel que se

³⁴ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, p. 805.

³⁵ Jacques Le Goff, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, p. 228.

mantenía lo más apegado al texto. Durante años cualquier historiador que quería hacer Historia le era preciso acudir al documento. Llegó a afirmarse, como parte de los principios del método histórico, que: No hay Historia sin documentos. Así, si los hechos históricos no son registrados en documentos o grabados o escritos, tales hechos se han perdido.

Hoy, en la noción de documento ya no se insiste en la función de enseñanza, como marca la etimología del término, sino en la de *apoyo*, de *garante*, para una historia, un relato, un debate. Esta función de garante es la prueba material de la relación que se hace de un curso de acontecimientos. Si la historia es un relato verdadero, los documentos son su último medio de prueba; esto alimenta la idea de la historia de fundarse sobre hechos.

Pero si bien es cierto que el concepto de documento no se ha modificado, se ha enriquecido y se ha ampliado el contenido de éste:

La historia se hace con documentos escritos, por cierto. Cuando existen. Pero se la puede hacer, se la debe hacer sin documentos escritos, si no existen. Con todo esto que la ingeniosidad del historiador le consiente utilizar para producir su miel si le faltan las flores acostumbradas. Incluso con las palabras. Signos. Paisajes y tejas. Con las formas del campo y de las hierbas. Con los eclipses de luna y las arremetidas de los caballos de tiro. Con las pericias sobre piedra hachas por los geólogos y con los análisis de metales hechos por los químicos. En suma, con todo eso que, perteneciendo al hombre, depende del hombre, sirve al hombre, expresa al hombre, demuestra la presencia, la actividad, los gustos y los modos de ser del hombre. Quizá, toda una parte, y la más fascinante, de nuestro trabajo de historiadores, ¿no consiste propiamente en el esfuerzo continuo de hacer hablar las cosas mudas, de hacerles decir lo que solas no dicen sobre los hombres, sobre las sociedades que las han producido, y de constituir finalmente esta vasta red de solidaridad y de ayuda recíproca que suple la falta del documento escrito?³⁶

Como se ve el término documento se toma en el sentido más amplio; documento escrito, ilustrado, transmitido mediante el sonido, la imagen o de cualquier otro modo. Así cualquier huella dejada por el pasado se convierte para el historiador en un documento, ya que él sabe interrogar sus vestigios. Los documentos más preciosos son los que no estaban destinados a nuestra información. Todo lo que puede informar a un investigador, cuya indagación está orientada por una elección razonada de preguntas, vale como documento.

³⁶ Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 231.

La ampliación del término documento trae una disyuntiva en cuanto a la recepción del pasado histórico: por un lado, la continuidad de una memoria común y, por otro, la revolución documental operada por la nueva historia hace prevalecer en la recuperación del pasado los cortes, las rupturas, las crisis, la irrupción de ideas, es decir, la discontinuidad. La discontinuidad atañe al momento de innovación, y la continuidad, al de sedimentación. Esta ampliación del término documento trae como resultado un cambio en la jerarquía de documentos que impulsa una nueva unidad de información: en lugar de promover el hecho que conduce al acontecimiento y a una historia lineal, a una memoria progresiva, privilegia el dato, que lleva a la serie y a una historia discontinua. Se convierten en necesarios nuevos archivos en los que el primer puesto es ocupado por el corpus, la cinta magnética. La memoria colectiva se valoriza, se organiza en patrimonio cultural.

En la posmodernidad, el interés de la Historia cambia de los grandes relatos a las microhistorias, a los sucesos de la vida privada y cotidiana; por consecuencia viene una nueva jerarquía de documentos, en donde, por ejemplo, los registros parroquiales cobran un interés inusitado, pues representan el ingreso en la Historia de las masas.

La función del documento es la de informar sobre el pasado y de ensanchar la memoria colectiva; la fuente de autoridad del documento, como instrumento de la memoria, es la significancia vinculada a la huella. Mediante el documento y a través de la prueba documental, el historiador está sometido a lo que, un día fue. Tiene una deuda con el pasado, una deuda de reconocimiento con los muertos, que hace de él un deudor insolvente.

Para Ricoeur, la historia revela su capacidad de refiguración del tiempo gracias a la invención y el uso de instrumentos de pensamiento como el calendario, la idea de sucesión de las generaciones y, sobre todo, el recurso a archivos, documentos y huellas. Estos instrumentos de pensamiento son importantes pues ejercen el papel de conectores entre el

tiempo vivido y el tiempo universal. Pero para el historiador, estos conectores son sólo instrumentos de pensamiento; el historiador hace uso de ellos, sin interrogarse sobre sus condiciones de posibilidad, o mejor, de su significancia, pues no está obligado a hacerlo.³⁷

Según Ricoeur, el narrador de ficción tiene la ventaja de no doblegarse ante estos elementos entre el tiempo vivido y el tiempo universal, que en el historiador es una imposición. Con esta afirmación se da un estatus de irreal a la experiencia temporal de ficción. Pero sería irreal en el sentido de que las marcas temporales de esta experiencia no exigen enlazarse con la red espaciotemporal constitutiva del tiempo cronológico. En este sentido, de la epopeya a la novela, el tiempo del relato de ficción es liberado de los vínculos que exigen transferirlo al tiempo del universo. Cada experiencia temporal de ficción despliega su propio mundo, y cada uno de estos mundos es singular, incomparable, único; es decir, estas experiencias temporales de ficción no son totalizables.

Además, el relato de ficción tiene la cualidad de explorar estos instrumentos de pensamiento (el calendario, la idea de sucesión de las generaciones, los archivos, documentos y huellas) que el historiador sólo utiliza sin problematizar en ellos; las cualidades del tiempo, que quedan inexploradas o inhibidas por la narración histórica, son explotadas por la ficción. Así, todo el ámbito de los conectores entre el tiempo vivido y el tiempo universal se trata de modo imaginario y se vuelca en la esfera de lo imaginario.³⁸

El uso que la ficción hace de estos conectores es lo que interesa en este apartado. Los escritores que se analizaran en este capítulo usan a los objetos en sus narraciones de forma muy similar al concepto de documento, como material de la memoria colectiva, pero problematizan en este concepto que se ha analizado y que se usa en el campo de la Historia.

³⁷ Cfr. Paul Ricoeur, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, p. 783.

³⁸ Cfr. Paul Ricoeur, *op. cit.*, pp. 817-821.

Este querer “hacer hablar a las cosas mudas”, “de hacerles decir lo que solas no dicen sobre los hombres, sobre las sociedades” a que se refiere Le Goff al definir el trabajo del historiador, cuando amplía el concepto documento, es lo que hacen los novelistas en cada obra que se verá en este apartado. Estos narradores dotan a los objetos de una voz que se inserta en el presente y altera la percepción del pasado, es decir, rompen con la lógica que sostiene el relato del pasado y, también, rompen con la cronología lineal del relato. Es la constelación presente la que ofrece la superficie de lectura para estos objetos del pasado.

A decir de la investigadora Lourdes Franco:

[...] la historia de España en el presente siglo se dividiría en tres grandes momentos, uno marcado por la etapa de génesis: los conflictos, la guerra; un segundo período sería el del silencio, el vacío, la nada, el invierno, determinados por los 30 años de dictadura; y finalmente un tercero, que es el viaje de retorno, caracterizado por la retroalimentación amorosa del periodo formativo y la ruptura del silencio en un caudal de voces que no son sólo las voces humanas, sino principalmente, las voces internas de las cosas, percibidas por los cinco sentidos en juego de comunión profunda.³⁹

Así, la búsqueda del placer de los sentidos en todas sus manifestaciones hace de la obra de los novelistas que se verán en esta tesis un catálogo de infinitos olores, sensaciones táctiles, sabores, imágenes y sonidos que giran en el torbellino de un monólogo interior.

Hay en la novelística de estos autores la necesidad vital de apropiarse cada partícula de un mundo suspendido y en espera de ser poseído a plenitud. Acercarse a la tierra natal y a la gente es un proceso de características oníricas, de tiempos superpuestos y sensaciones encontradas, donde la necesidad de un nombre persigue al soñador, así como de una identidad, de un origen salpicado de palabras, de miedos, de ternura y de dolor. Aprender España es un proceso iniciático y limitado sólo para los herederos de la raza en un ejercicio sostenido de la memoria. Así, en las novelas que analizaremos, presente y pasado se alternan con el propósito de garantizar un porvenir auténtico.

³⁹ Lourdes Franco Bagnouls, *Los dones del espejo. La narrativa de Antonio Muñoz Molina*, p. 64.

El relato oral y el testimonio como estrategia narrativa

Un segundo grupo de narraciones usan el testimonio y la oralidad como estrategia narrativa. Este conjunto de novelas tiene dos direcciones: por un lado buscan dar voz a los marginados de la Historia y, por otro, tematizan la investigación histórica y sus problemas.

La primera dirección da voz a grupos que la Historia oficial ha silenciado, personas sin valor aparente, olvidadas y consideradas mediocres. Las novelas rescatan historias reales tomadas de testimonios, o cercanas a la vida del escritor, o documentadas mediante la investigación en otras fuentes. Estos personajes comparten atributos con los fantasmas: viven en mundos fronterizos entre la realidad y la imaginación, un rasgo de espectralidad; al igual que el fantasma los personajes habitan los recuerdos y sirven como detonadores de ellos, llenan los espacios en la soledad del narrador y recuperan su historia personal.

La función de estos personajes es la de salvar la memoria colectiva e individual; la memoria de los personajes es igual a los fantasmas que están solos con la desesperanza de conservar la memoria de un pueblo y sin poder abandonar su lugar natal. Estos personajes sirven, como los objetos (documentos), de hilos conductores que dan paso al recuerdo y son detonadores de la memoria del narrador. Estos personajes fantasma buscan la trascendencia en la necesidad de conservar (contar) su historia a través del tiempo y de la soledad. Llevan existencias grises, blanco y negro, como las fotografías. Estos personajes marginales-fantasmales en su paso por los pueblos o ciudades, abandonados, los llenan de anécdotas.

Así, los personajes-marginales-fantasmales recuerdan el deber de no olvidar a las personas y sus historias que no están en la versión oficial. Por eso varios autores insisten en escribir los hechos que están en el recuerdo colectivo y que marcaron el destino de una región, por ejemplo, los maquis, los represaliados, las mujeres o los homosexuales. Estas

obras reivindican la experiencia de los vencidos de manera directa y explícita, así como la de los marginados. Además dan fragmentos de la historia oral y el testimonio, borrados por el tiempo y los fallos de la memoria, que se completan con la investigación histórica o periodística. Así, el testimonio de los sobrevivientes en la novela se ve como resurrección, retorno al espacio oficial del que su voz ha sido silenciada, una variante del tópico del “aparecido”, retorno del que se suponía muerto, regreso del acontecimiento traumático, como herida de la historia en el presente. De este modo, el comentario de Alfons Cervera a propósito de la recepción de su novela *Maquis* (1997) se revela especialmente sintomático:

es como si mi novela hubiera resucitado a los muertos, a toda esa gente que llevaba en el olvido tantos años y ya se sabe que el olvido es algo que se parece mucho a la muerte. No hablo sólo de *Maquis*, hablo de que entonces surge una especie de movimiento alrededor de algo que ya existía: los libros de Romeo y Serrano, otros que reaparecen desde las estanterías llenos de polvo de las librerías, hablo de los testimonios directos de los supervivientes.⁴⁰

Así, desde la historia oral y desde la investigación histórica más tradicional y el periodismo de investigación se da voz a estos grupos. Asimismo estas novelas se centran en las diversas vertientes de la experiencia de la derrota. Dentro de esta dirección se analizarán las siguientes narraciones: *Luna de lobos* de Julio Llamazares; *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas, y *La voz dormida* de Dulce Chacón.

La segunda vertiente plantea el problema epistemológico inherente a las ficciones de la memoria, a saber, es que la memoria es infiel y susceptible de manipulación poética, además de nutrirse de las más diversas fuentes que forman un “conglomerado” confuso muy acorde con la progresiva hibridación del género narrativo. Si la novela realiza el rescate de la Historia, la tematización de la investigación histórica y de sus problemas toma

⁴⁰ Alfons Cervera, “El novelista y la creación”. Georges Tyras (ed.) *Memoria y resistencia: el maquis literario de Alfons Cervera*, Madrid: Montesinos, pp. 219-223, *apud* Juan Antonio Ennis, “Aparición, anacronismo y retorno: sobre la narrativa de la memoria en España”, *Revista Hermeneutic*, núm. 10, primavera-verano, 2010-2011, <http://publicaciones.unpa.edu.ar>

la misma relevancia que la historia propiamente dicha; lo cual forma la segunda dirección del uso que se hace de la historia oral en general y del testimonio en particular.

El núcleo de la investigación es el testimonio oral de algún testigo de la época como último eco del “tiempo perdido” que el novelista-documentalista capta en su intento de dar voz al pasado. Este tipo de discurso cumple varias funciones, pues posee un valor documental-informativo y sugiere autenticidad, operando en el sentido del “simulacro de verdad” que es muy característico del actual rechazo hacia la retórica de la ficción.

El testigo que usan estas narraciones es un personaje histórico de relevancia o no, quien es olvidado, o de quien se da a conocer un aspecto de su pasado que fue postergado o relegado. Se reconstruye ese pasado desde su punto de vista. Se utilizan fuentes primarias (testimonios) y documentos históricos (cartas, actas, sentencias, registros, certificados de defunción, biografías, memorias). Este uso de fuentes primarias y documentos históricos es una metáfora de un diálogo con los muertos en donde el narrador elabora preguntas y estos documentos responden desde ese pasado olvidado o silenciado. Ejemplo de estas obras son: *Las esquinas del aire* de Juan Manuel de Prada, y *El vano ayer* de Isaac Rosa.

El asalto de las fuentes orales hace furor en Europa y hay que separar entre fuentes orales y escritas, entre la historia vivida y la historia escrita; cuando los historiadores estudian un periodo del que quedan testigos supervivientes se enfrentan dos conceptos distintos de la historia: el erudito y el existencial, los archivos y la memoria personal.

La historia oral es el registro y análisis de los testimonios orales acerca del pasado. Se refiere tanto al proceso de indagación en el que recordar es provocado por un entrevistador como a los géneros de escritura basados en la interpretación de fuentes orales. Se suele distinguir la historia oral, en tanto narración de hechos ocurridos en el lapso de una vida individual, de la tradición oral que implica el conocimiento del pasado transmitido a través

de generaciones. No fue sino hasta los años sesenta y setenta que la historia oral recibió su mayor impulso a partir de la influencia de la nueva historia social o “historia desde abajo”. La historia oral se transformó en el principal medio para registrar las experiencias vividas por los sectores marginales, de los que sólo había narraciones producidas por las elites.⁴¹

La historia oral busca extraer conocimiento de lo que realmente ocurrió a partir de las fuentes orales. La función primaria del recuerdo es informar sobre el pasado y su estatuto epistémico es el de documento, entendido éste en su acepción tradicional como huella o vestigio del pasado.⁴² La fuente oral es la prueba de las relaciones que el historiador hace de un curso de acontecimientos y abona la pretensión de la historia de fundarse sobre hechos. Así, el recuerdo se erige en evidencia de lo que ocurrió en el pasado.⁴³

Pero el desarrollo de la historia oral no sólo se queda en el punto de tratar al recuerdo como fuente de información de lo que ocurrió, sino que abarca de qué modos los sujetos sociales figuran el tiempo histórico mediante los testimonios orales. El olvido o distorsión de los recuerdos no se ven negativamente sino como vías de acceso a las formas culturales y procesos por los que los individuos expresan el sentido de sí mismos en la historia. Desde

⁴¹ Véase María Inés Mudrovcic, *op. cit.*, p. 120.

⁴² El recuerdo, en tanto huella o vestigio del pasado, es autorreferente, y si se usa como documento histórico, acepción tradicional, cuestiona el carácter inferencial de la historia para la que el documento es garante, la prueba material de la relación que se hace de un curso de hechos. Si se da estatuto de documento al recuerdo no se evita concluir que no se hará un uso apropiado de la historia oral hasta que se determine qué puede fallar en el recuerdo, del mismo modo que se determina qué es lo que sale mal cuando se copian manuscritos a mano. El recuerdo se transforma en fuente secundaria de información si se puede cotejar con otra fuente independiente verificable, y aprobarlo porque dicha fuente lo confirma, y el problema más urgente es el de determinar qué se cree cuando no hay posibilidad alguna de cotejar la información que se posee. Lo que no se toma en cuenta es que la memoria es menos un mecanismo de registro que un mecanismo selectivo, y la selección, en ciertos límites, cambia constantemente. En el recuerdo, vuelto documento por el historiador, no sólo colapsan el presente de la rememoración con el pasado vivido en el momento del acontecimiento, sino la memoria individual con los lugares de la memoria colectiva. El recuerdo, como recolección provocada por la entrevista o como relación de retenciones transmitida en el relato entre generaciones, adquiere el estatuto de documento significativo en tanto lo rememorado se relaciona con el tiempo social estructurado en torno a los lugares simbólicos del pasado que se intenta reconstruir.

⁴³ Pero la influencia de disciplinas como los estudios de la mujer, la nueva antropología y la sociología interpretativa contribuyeron a cuestionar ciertos supuestos de la historia oral, en especial lo tocante al objetivo de buscar en el recuerdo sólo el aspecto representativo de la memoria, el conocimiento exacto del pasado.

esta óptica el recuerdo representa más “verdades colectivas” que evidencias del pasado, pero no se niega que el recuerdo tiene conocimiento sobre el pasado que es objetivamente verdadero. Así adquieren significación tanto el olvido como el silencio o la inexactitud.

También, el relato oral como medio en el que se articula la memoria comunicativa⁴⁴ refleja los fallos y las fantasmagorías de una memoria infiel. Por ende, el relato oral de la memoria constituye un importante paradigma discursivo de la nueva novela histórica y tiene un papel básico a nivel metanarrativo, pues la oralidad del discurso memorialístico sirve de *mise en abyme* para la nueva novela histórica en cuanto reconstrucción del pasado.

Las ficciones de la memoria se instalan en el cambio de la memoria comunicativa en memoria cultural,⁴⁵ proceso que ilustra y al que contribuye a la vez. Según Jan y Aleida Assman, la memoria cultural se fija, forma y relaciona con ciertos objetos simbólicos para perdurar por los siglos, mientras que la memoria comunicativa, sólo oral, no abarca más de tres generaciones (ochenta años), está en el dominio público y afecta al mundo cotidiano y profano; al contrario de la memoria cultural, cuyo cultivo atañe a un grupo minoritario y privilegiado de personas, representantes de lo sagrado, como sacerdotes o chamanes, poetas o escribanos. La memoria cultural pertenece a la literalidad, mientras que la memoria comunicativa se transmite por vía oral. La narrativa centrada en la oralidad y el testimonio juega con estos conceptos, los transforma y subvierte en ocasiones, y los muda en objetos simbólicos que tienen una duración más amplia. Dentro de este discurso novelístico hay

⁴⁴ Memoria comunicativa es un concepto acuñado por Jan y Aleida Assmann que alude a aquella memoria oral que no abarca más de tres generaciones, véase Mariela Sánchez, “El pasado arde mal. Oralidad y transmisión de la memoria en la novela de Manuel Rivas”, en *Siglos XX y XXI. Memoria del I congreso Internacional de literatura y culturas españolas contemporáneas*, La Plata 1 al 3 de octubre de 2008, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de la Plata, http://www.memoria.fahce.unip.edu.ar/trab_eventos/ev.363/ev.363.pdf

⁴⁵ Igual que el concepto de memoria comunicativa, el término memoria cultural es desarrollado por Jan y Aleida Assmann y se refiere a la memoria formada y relacionada con determinados objetos simbólicos para garantizar su perdurabilidad a través de los siglos, véase Mariela Sánchez, *art. cit.*

una “oralidad fingida”, es decir, una oralidad desvirtuada que, aunque sea un lenguaje de la proximidad, se emite no en el código fónico, sino en el código gráfico. Pero lo que importa no es la realización lingüística de la oralidad en la novela, sino el valor poetológico, cultural e individual de la oralidad en el contexto de las ficciones de la memoria.

Por otra parte, los trabajos de Maurice Halbwachs y de Pierre de Nora pusieron de relieve que la memoria individual no es sino una etapa de una forma social de recordar. Se acepta que el testimonio oral, igual que cualquier otro documento, está situado en un campo históricamente limitado de convenciones y prácticas, es decir, está mediado socialmente.

La ascensión progresiva del testigo a la escena pública internacional, caracterizado como “portador de memoria” o “sobreviviente”,⁴⁶ empezó con los procesos judiciales que se crearon para seguir los crímenes contra la humanidad perpetrados por el nazismo y el fascismo. Estas experiencias y otras dejaron a las víctimas “sin más certezas que su experiencia reciente y sin otro recurso a la mano que su memoria”. De manera análoga, la centralidad del testigo y el testimonio en las ciencias sociales y humanidades actuales viene de la mutación epistemológica que hizo posible el “retorno del sujeto”.⁴⁷

Para Jo Labanyi

El objetivo del testimonio, que tiene su origen como género en el aparato judicial, es la denuncia de una injusticia cometida contra una víctima, para que la injusticia sea reconocida públicamente. Esto tiene consecuencias legales primordiales: la persona reconocida legalmente como víctima tiene derecho a algún tipo de reparación, y la persona que se ha demostrado ser autor del crimen es susceptible al castigo por la ley.⁴⁸

⁴⁶ Al respecto véase Rosa E. Belvedresi, “El decir del testigo”, en Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, La Plata, Orbis Tertius, noviembre de 2009, en línea, <http://viicitclot.fahce.unlp.edu.ar/Members/spastormelo/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/ponencias/Belvedresi.pdf>.

⁴⁷ Véase Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México: Siglo XXI, 2006, donde la autora apunta que el actual protagonismo de las escrituras de la memoria es provocado por un cambio en el objeto de la historia que, tras la tensión entre historia crítica y monumental y el surgimiento del neohistoricismo, se ha desplazado a los márgenes variando sus fuentes a la historia oral.

⁴⁸ Jo Labanyi, *art. cit.*, p. 91.

Para María Palmira Vélez Jiménez

los testimonios [son] construcciones reflexivas de una experiencia propia, vivida y particular, tienen, en la medida en que se repiten en lo sustancial, una asumida verdad jurídica, de reparación; pero es más difícil aceptarlos tal cual como fuente histórica.⁴⁹

Así, una primera caracterización del discurso testimonial es la preexistencia de un hecho sociohistórico, de un dato, indiscutible en sí pero que es susceptible de una versión o interpretación discursiva contra la cual se alza el testimonio, sin un compromiso previo del emisor del discurso con una concepción o interpretación más amplia, general del mundo. Todo discurso testimonial es referencial y pretende un valor de verdad (dice su —la— verdad), esta intencionalidad lo motiva en cuanto discurso. El discurso testimonial es intertextual, pues, explícita o implícitamente, supone otra versión o interpretación (otro texto) sobre su objeto (referente), una versión opuesta, contraria o distorsionada, a la cual corrige, se opone, rectifica. El testimonio es una forma cultural igualitaria, ya que cualquier vida popular narrada puede tener valor testimonial. Pero también es un discurso mediatizado, hay un intermediario; además el testimonio tiene un tiempo y un contexto específicos, fuera de los que es difícil o problemático ubicarlo en todo su sentido.⁵⁰

Los testimonios son una parte de la memoria, a través de la historia oral, que se acercan a la cotidianidad y formas de historicidad no convencionales, que amplían el acervo documental al historiador y le abren nuevas rutas de investigación. Ésta es una ventaja del testimonio que no anula la crítica mayor que se le hace: la de ser subjetivo con la situación extrema narrada y de naturaleza única y particular, pues un testimonio nunca es idéntico a

⁴⁹ María Palmira Vélez Jiménez, “Memoria y testimonio en la historia reciente de Latinoamérica y España”, en Eduardo Rey Tristán y Patricia Calvo Gonzáles (coords.), *200 años de Iberoamérica (1810-2010): Congreso Internacional. Actas del XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2010, p. 1785.

⁵⁰ Cfr. Renato Prada Oropeza, *El discurso-testimonio y otros ensayos*, México: Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación de Difusión Cultural, 2001 (Serie El Estudio).

otro aunque ambos se semejen y tengan puntos en común. Cada testimonio tiene un sentido exacto según el sujeto que interactúa: mero espectador; o protagonista del hecho central de su vida que lo acompañará siempre y que lo llevará a un final trágico; o portador de un “pedazo de historia” que se esfuerza en olvidar. Cuando una persona narra, no cuenta en principio fielmente lo que le pasó tal como era o siquiera lo vivió, sino que lo que hace es darle un significado; es decir selecciona, consciente o inconscientemente, sus recuerdos o los pasa por experiencias posteriores a la narrada en una urdimbre de creencias, actitudes y valores de los que no puede desprenderse porque constituyen su identidad social.

El testimonio es un relato en primera persona y que da cuenta de una experiencia apremiante, vivida en carne propia o en proximidad. La enunciación del testimonio brinda voz pública a quien no la tiene, sea por razones de exclusión política o por la marginación del ámbito alfabetizado. Mujeres, indígenas, guerrilleros, y otros que sufren proscripción pueden expresarse por este mecanismo. El testimonio (o acto de memoria) permitió que el testigo retorne a la historiografía (en cuanto historia de la memoria), y que ésta reabra y traslade a un nivel más profundo los anteriores debates de la historia oral, respecto a qué tipo de credibilidad se le puede otorgar a la voz del testigo en el discurso histórico.

Uno de los rasgos distintivos del testimonio es precisamente su dimensión verista. El testimonio funda su razón de ser en que “desprende de la huella vivida un vestigio de ese rastro, y ese vestigio es la declaración de aquello que existió”. Al señalar que el testimonio representa la ausencia de aquello que existió, el testigo afirma, según Paul Ricoeur, tres cosas: “Yo estuve allí”, “créeme”, y “si no me crees preguntale a otro”.⁵¹

Para Betriz Sarlo

⁵¹ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid: Trotta, 2003, p. 215. Ricoeur establece que el testimonio constituye la estructura fundamental de transición entre la memoria y la historia (véase p. 41).

El testimonio reclama que sus lectores o escuchas contemporáneos acepten su veracidad referencial, poniendo en primer plano argumentos morales sostenidos en el respeto al sujeto que ha soportado los hechos sobre los cuales habla. Todo testimonio quiere ser creído y, sin embargo, no lleva en sí mismo las pruebas por las cuales puede comprobarse su veracidad, sino que ellas deben venir desde afuera.

[...] el testimonio pide una consideración donde se mezclan los argumentos de su verdad, sus legítimas pretensiones de credibilidad, y su unicidad sostenida en la unicidad del sujeto que lo enuncia con su propia voz, poniéndose como garantía presente de lo que dice, incluso cuando no se trate de un sujeto que ha soportado situaciones límite.⁵²

Al escudriñar la idea de fidelidad respecto al pasado que alega el testimonio, salimos de la zona de la memoria y penetramos en la crítica histórica. Sarlo dice que el testimonio, por su autorrepresentación como verdad de un sujeto que narra su experiencia, pide no acatar las reglas que se aplican a otros discursos referenciales, alegando la verdad de la experiencia, cuando no la del sufrimiento, que es la que precisa examinarse. Así, entre el derecho a recordar y el dar estatus de verdad a un recuerdo no hay una equivalencia automática.⁵³ El testimonio nos pone en un registro en donde los hechos son vivamente recordados, y conflictivamente narrados. En ese marco, los testimonios se elaboran para contarnos relatos que ninguna historia corriente los incluiría por su marcado acento subjetivo, personal, afectivo, privado o porque abordan lo “negado” en una sociedad.

Así, el testimonio tiene una idea de credibilidad sin prueba y posee un derecho particular radicado en el sufrimiento padecido por quien habla, que lo exime de la crítica y lo protege del escepticismo. Si bien el testimonio funda comunidad al entregar una escena para el duelo, su territorio difiere del de la historia, pues un pasado imaginado en la inmediatez identitaria no permite construir el sentido de la historia. La importancia de los testimonios orales va más allá de la información documental que den. El testimonio no es valorado en la medida en que da un relato de lo que realmente ocurrió. Por el contrario, en el intento por comprender empáticamente la experiencia del pasado, el historiador se ve

⁵² Beatriz Sarlo, *op. cit.*, pp. 47-48.

⁵³ *Ibid.* p. 57.

implicado afectivamente en su relación con la víctima, lo que posee consecuencias generales en el resultado de la investigación histórica.

La inevitable desaparición de los testigos impulsa el desarrollo de una dimensión de posmemoria, caracterizada por una diferente relación entre el testimonio e historia, es decir, por el cambio del testimonio como prueba —directamente fundado en la palabra y la voz del testigo ocular— al testimonio como documento histórico; de la transmisión del recuerdo vivido a una reflexión que sólo reconstruye memorias, escenarios y acontecimientos a partir de su capacidad de elaborar voces e historias en cuanto documentos.

En España,

los testimonios han desempeñado una función compensatoria sustituyendo al proceso judicial que no se ha producido. No parece ser casual el hecho de que la publicación de testimonios de la represión llevada a cabo en la guerra y posguerra se haya convertido en un *boom* editorial bajo el último gobierno del Partido Popular, que se negó a ofrecer ningún tipo de apoyo estatal —ni siquiera moral— a la excavación de fosas comunes y rechazó las demandas por el acceso público a los archivos de la Fundación Francisco Franco, y por la devolución a Cataluña de los documentos catalanes del Archivo de la Guerra Civil de Salamanca que habían sido incautados por las tropas nacionales.
[...]

Al ofrecerse como sustitutos de un proceso de reconciliación estatal que no se ha producido, es lógico y justo que los testimonios que han aparecido últimamente en España hayan tenido el objetivo de establecer la verdad histórica de los crímenes narrados. Pero la consecuencia ha sido una falta de análisis de las estrategias narrativas adoptadas en estos testimonios y —más importante— de la ideología expresada implícita o explícitamente en el texto por la organización editorial del material.⁵⁴

¿Pero qué hacer cuando los testimonios de víctimas supervivientes de campos de exterminio o centros clandestinos de detención, que buscan dar a conocer su experiencia e involucrar al lector en el papel de juez ya no existan? Porque llegará un momento en que ya no existan físicamente narradores de testimonio, por pura ley de vida, y parezca inexorable la pérdida con ellos de su memoria. ¿Qué hacer entonces?

⁵⁴ Jo Labanyi, *art. cit.*, p. 91. Para la autora de este artículo la forma en que se han presentado los testimonios en España han sido básicamente dos: Por un lado como historias de vida (en donde los narradores se presentan como sujetos y no sólo como víctimas, al no contar sólo los momentos en que sufrieron agresiones), y por otro como recuerdos de víctimas (en donde los editores han organizado las narraciones para centrarse únicamente en los momentos en que los narradores fueron reducidos a la condición de víctima).

Un lúcido deportado español que se desempeñó entre 1988-1991 como ministro de cultura en el gabinete socialista de Felipe González y que murió en 2011, Jorge Semprún, lanzó una propuesta aparentemente irrespetuosa: abordar (para el caso del Holocausto, pero puede aplicarse muy bien a la Guerra Civil española) la memoria desde la ficción narrativa, o sea, novelizarla. Citaremos en extenso por lo interesante de la idea de Semprún:

Ya no habrá, muy pronto, testimonios, directos, en bruto, o elaborados, puesto que ya no habrá testigos. Dentro de meses o años, en un porvenir histórico, en cualquier caso, cercano, ya no habrá memoria personal de los campos [...] En tanto, dicho de otra manera, que memoria inmediata y viva.

Dentro de poco tiempo, cuando todos habremos muerto, nadie podrá intentar rememorar, para compartirlo, o lanzarlo en desafío al mundo en torno, el recuerdo de una explanada de campo de concentración —de cualquiera, todas se parecían—, donde se pasaba lista a las cinco de la mañana, en verano como en invierno, a la hora en que se formaban los comandos de trabajo, en un alboroto ensordecedor, confuso, en que se mezclaban la música de circo de la orquesta y los aullidos de los suboficiales SS. Aquella hora inolvidable, pero que ya nadie podrá acordarse, en que se desplegaba el ingenio tenaz, heroico desde un cierto punto de vista, desesperado en cualquier caso, de los que se negaban a trabajar, los agotados, los solitarios, los musulmanes, según la jerga de los campos, que intentaban regir la atribución de los puestos de trabajo más penosos y más expuestos.

Ya nadie podrá atreverse a describir lo que fueron las enfermerías de los campos, los barracones de inválidos, a intentar hacer comprender, a sugerir al menos, por el recurso de algún artificio narrativo, lo que fue el olor de los crematorios, de aquellas nubes de impalpables cenizas sobre los campos de Polonia y de Alemania. Y, sin embargo, no hay recuerdo más emblemático, más profundo, que aquel hedor del crematorio, evanescente pero imborrable, indescriptible pero singular entre todos los olores posibles o imaginables.

Es probable, es seguro incluso, que la literatura secundaria, la de comentario o reflexión, proseguirá su labor. Pero, si no hay memoria de verdad, vivaz y verídica, ¿quién contará a las nuevas generaciones, a las de nuestros nietos, aquella historia?, ¿quién transmitirá esa memoria? La única posibilidad de que tal cosa ocurra reside en que la ficción narrativa se apodere de dicha materia histórica.

Esta idea, obvia, sin embargo, si se piensa en profundidad, provocará hoy, sin duda, rechazos y repulsas, incluso sorpresa indignada. Y estas reacciones negativas serán más fuertes en los países cuya memoria colectiva más tenga que ver, más próxima esté de los acontecimientos históricos de la deportación y el exterminio. Puede entenderse, desde luego. Pero no hay otra perspectiva. No hay otra posibilidad de memoria viva, capaz de enriquecerse sin cesar, si los futuros novelistas no se apoderan, con imaginación creadora de verdad, de aquella materia histórica.

De todas maneras, el recurso a la ficción narrativa para prolongar una memoria testimonial agotada, bien pronto clausurada, sólo sería un retorno a los orígenes. El primer gran libro sobre la experiencia concentracionaria occidental, *Los días de nuestra muerte*, de David Rousset, es una novela, en efecto. Apenas regresando de la deportación, y después de escribir un breve ensayo sobre El universo concentracionario, David Rousset tuvo la increíble audacia de elegir la forma novelesca de una escritura polifónica para adentrarse en la experiencia de la vida mortífera y de la resistencia en los campos nazis. Esa visión de conjunto se funda en su experiencia personal de deportado —en Buchenwald y Neuengamme— y en una profunda encuesta documental.⁵⁵

⁵⁵ Jorge Semprún, Grandes Reportajes: “El holocausto 60 años después”, en *El País Semanal*, núm. 1.478, Madrid, 23-enero-2005, p. 34.

Esta idea de Semprún la han puesto en práctica los escritores españoles desde los años ochenta y va encaminada a darle voz a ciertos sectores que la Historia ha olvidado. Esta propuesta coincide con la postura de Beatriz Sarlo en donde destaca que las imágenes más atroces del período de la dictadura argentina las ha encontrado del lado de la literatura:

Si tuviera que hablar por mí, diría que encontré en la literatura (tan hostil a que se establezcan sobre ella límites de verdad) las imágenes más precisas del horror del pasado reciente y de su textura de ideas y experiencias [...] la ficción puede representar aquello sobre lo que no existe ningún testimonio en primera persona [...] lo que no ha sido dicho [...] La literatura, por supuesto, no disuelve todos los problemas planteados, ni puede explicarlos, pero en ella un narrador siempre piensa *desde fuera* de la experiencia, como si los humanos pudieran apoderarse de la pesadilla y no sólo padecerla.⁵⁶

Esta operación vuelve a la literatura a un lugar testimonial, pero desde la distancia que la hace objeto de crítica. En varias manifestaciones literarias fictivas se ve que este asunto es complicado: el discurso narrativo-literario revela un valor testimonial indudable, al usar códigos referenciales propios del discurso-testimonio (identidad del sujeto del enunciado y del sujeto de la enunciación, sostenida por códigos referenciales explícitos: nombres propios de lugares, persona; circunstancias históricas), pero estos códigos están enmarcados en una dominante que los muda en elementos de un relato de ficción.

Un relato literario ficticio puede configurar elementos que el discurso historiográfico no puede por su apego esencial al dato, no se trata, en ningún momento de una contribución “objetiva”. La creación social de la realidad compleja se halla integrada en gran medida por factores simbólicos imaginarios, no vericondicionales, pero no por ello, insignificantes, al contrario, muchas veces decisivos en la formación de la identidad de un pueblo, de una nación, al ser también enriquecedores respecto a la vida sociocultural de un país.

Los novelistas que se analizarán empiezan su carrera literaria en un tiempo histórico en el que la memoria colectiva y su transmisión tradicional, el relato oral, están a punto de

⁵⁶ Beatriz Sarlo, *op. cit.*, pp. 163, 164, 166.

desaparecer, debido a la difusión de medios electrónicos como la televisión y el cambio que esto supone para la comunicación en los ámbitos familiares y en la sociedad en general. Este cambio gradual se ve en los usos que los escritores hacen de los símbolos históricos y signos de identidad que Pierre Nora llama lugares de memoria. Las posibilidades que los novelistas barajan para la creación de la memoria colectiva de España parten del empleo convencional de los lugares materiales ampliamente reconocidos o fácilmente reconocibles por la mayoría de los lectores hasta, en el extremo contrario, la “construcción” de lugares inmateriales nuevos que sólo adquieren el aura simbólica, necesaria para que se conviertan en lugares de memoria de toda la sociedad, a través de su propagación por los autores.

De 1980 a nuestros días se han publicado en España novelas que tienen en común el tema de la guerra civil y la posguerra desde la óptica del bando derrotado; surgiendo así el topo, el exiliado, el excarcelado, las mujeres, como protagonistas literarios. Esta narrativa da relevancia a los vencidos, y ofrece una nueva perspectiva sobre la realidad de estos personajes de posguerra. Este enfoque surge como reacción a la imagen hegemónica en la que eran criminalizados y vilipendiados por el bando de los vencedores. Estas novelas se inscriben en la necesidad de la sociedad española (sobre todo los nietos de la guerra) de conocer esa historia de España silenciada por el bando de los vencedores y así reivindicar la memoria civil de los últimos setenta años. A la par se han editado entrevistas a personas representativas de los grupos sociales derrotados de la guerra civil y de la posguerra. Así, estamos ante el fenómeno de elaboración de una narrativa de la memoria centrada en los hechos que van de los años treinta a los setenta en la literatura española contemporánea.

Esta literatura reivindicativa de la memoria se materializará en una toma de postura no neutral-objetiva hacia el grupo derrotado durante la guerra civil española, pero no desde la crítica política sino desde la adscripción emotiva e intelectual, al mencionado grupo por

parte del autor. Así se produce una ficcionalización de la historia a partir de unos horizontes ideológicos determinados y opuestos al grupo de los vencedores y de los que propiciaron la amnesia de la transición a la democracia. Casi todas las novelas de este tipo condenan la dictadura de manera categórica y la mayoría retrata la época desde el enfoque de los perdedores de la guerra y los opositores a la dictadura. En muchos casos parece que la novela sobre la guerra civil y el franquismo asume en la España democrática una tarea que en principio parece poco propia de la literatura: recuperar la memoria de los vencidos y narrar la parte de la historia que la Historia oficial franquista omitió durante décadas.

El problema de la nueva novela histórica centrada en el tema de la guerra civil radica en la forma que tienen los autores, pertenecientes a la segunda o tercera generación después de la guerra civil, de acercarse a este fenómeno (posmemoria). Una parte de la problemática radica en que los acontecimientos se han vuelto “históricos” y pierden la inmediatez del testimonio. Por eso, la transmisión del testimonio y la cuestión de en qué medida la memoria puede legarse de manera verídica de una generación a la otra —mediante la transmisión escrita u oral o basada en otros medios y documentos— adquiere relevancia. El testimonio tiene un influjo decisivo en la tónica de la actual novela sobre la guerra civil, cuyas historias están marcadas por funciones referenciales a hechos y datos “reales”.

Por eso el análisis de estas narraciones desde la perspectiva del tópico del fantasma o aparecido lleva a una situación concreta: mientras que para el historiador es fundamental el tipo de materiales con los que trabaja (documentos o testimonios), pues ellos determinan el rumbo de su investigación, hacer historia o hacer memoria; para el novelista no hay una restricción en el tipo de materiales que puede usar para llevar a cabo su ficción, puede usar los objetos-documentos exclusivamente o los testimonios de personajes marginales u olvidados por la Historia, pero también puede combinarlos.

3. EL DOCUMENTO COMO ESTRATEGIA NARRATIVA

En la narrativa española de los últimos años hay un grupo de narraciones que hemos denominado como ficciones de la memoria;¹ dentro de este conjunto de relatos hay un subgrupo de novelas que introducen un objeto (ropa, retratos, fotografías, espejos, diarios, confesiones, memorias, autobiografías, cartas, manuscritos etc.) que desde otro tiempo revela lo inapropiado de la lógica que sostiene el relato del pasado. Este objeto, que no estaba o se considera incluso perdido, aparece y tiene en sí mismo un carácter subversivo para con la lógica que explica el presente que lo invoca, pues perturba el orden de representación vigente, y también constituye la única oportunidad para contar una historia o un aspecto olvidado del pasado, es una forma de insertar un elemento del pasado que cobra vigencia en el presente. Estos objetos son puertas hacia un pasado que no se puede silenciar y la exhumación de éstos es una variante del tópico del (des)aparecido o fantasma.

En estos relatos no se mantiene una cronología lineal, pues los actos rememorativos pueden llevar de una época a otra en donde lo imaginario se mezcla con lo experimentado. El ver o leer estos objetos desencadena este proceso rememorativo, la memoria está sujeta a estos objetos y está marcada por ellos en cuanto a estructura. Estos medios de memoria fijan los momentos en forma visual, acústica o escrita y los mantienen disponibles.

¹ Entendiendo por tal “aquella corriente literaria que mezcla la experiencia personal con la indagación del pasado histórico de España, y en la que la facultad de recordar adquiere un papel protagonista que desciende hasta los más mínimos detalles para dar mayor verosimilitud a lo que se está contando; la memoria de esta corriente novelística es, además de histórica, una facultad activa, conscientemente activa, que se esfuerza por dotar a cada detalle del simbolismo que sea capaz de representar sentimentalmente la época a la que se refiere.” (Francisco Ernesto Puertas Moya, “Imaginar es recordar: Memoria y deseo en la primera novela de Antonio Muñoz Molina, *Beatus Ille*”, *Cuadernos de Investigación Filológica*, núm. 25, 1999, p. 194). Es decir, son aquellos relatos que, en un diálogo más o menos mediado con la historia, el documento, el testimonio, no sólo se ocupan de abordar el pasado traumático español de la guerra civil, posguerra y dictadura —acompañando o, en ocasiones, anticipando procesos que la exceden y se extienden sobre buena parte del espacio público—, sino que también ponen en escena los problemas que ese ejercicio de memoria trae consigo.

Estos objetos proporcionan una experiencia sensorial, hacen volver los recuerdos que sitúan y que cumplen su función medial sólo en contextos determinados y para sujetos individuales de la rememoración; además, hacen en cada texto literario volver a resurgir lo pasado. En este grupo de obras analizaremos: *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina, *Mala gente que camina* de Benjamín Prado y *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez.

***Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina. Los objetos como detonadores de memoria**

Antonio Muñoz Molina nació en 1956 en Úbeda, Jaén, lugar en el que pasó los primeros años de su vida, su infancia y adolescencia, y que utilizará para construir el espacio imaginario en que transcurre buena parte de sus narraciones. Estudió la enseñanza primaria en las Escuelas Profesionales de la Sagrada Familia, y el bachillerato elemental en el Colegio Saleciano “Santo Domingo Savio”, y terminó sus estudios de bachillerato en el instituto de enseñanza media “San Juan de la Cruz”. Sale de Úbeda para empezar la carrera de periodismo en Madrid, sólo un curso académico, para después iniciar Historia del Arte, en la Universidad de Granada, donde se licenció y donde más tarde se inició como escritor.²

Muñoz Molina ha comentado que *Beatus Ille* “nació muy despacio, a lo largo de mucho tiempo, de muchas historias distintas, oídas e inventadas, personales y ajenas”.³ El autor español imaginó el argumento de *Beatus Ille* a los 21 años, pero no terminó de escribirla hasta el año 1985. Ha dicho que esta novela fue una larga obsesión personal, un

² Para más datos biográficos y para ver una bibliografía sobre la obra de Muñoz Molina puede verse el artículo de Epicteto Díaz Navarro “Semblanza y bibliografía de Antonio Muñoz Molina”, en *Castilla. Estudios de Literatura*, núm. 2, 2011, p. 353-407.

³ Ana María Platas Tasende, “Conversación con Antonio Muñoz Molina” en *Revista Galega do Ensino*, núm. 19, mayo 1998, p. 41.

intento de ajuste de cuentas con demasiadas cosas y demasiado íntimas; que más que publicarla le preocupaba poder escribirla, poder terminarla, librarse, con ello, del lastre de su memoria personal.⁴ En entrevistas, el novelista español señala que lo que sabe de la guerra y de la posguerra española es “lo que le contaron” sus mayores.⁵ En este sentido, el investigador Francisco Ernesto Puertas comenta que Muñoz Molina en “*Beatus Ille* parece estar recreando una historia escuchada a sus padres sobre la guerra civil, una turbia historia de pasiones inconfesadas y de rencillas pueblerinas que hablan del rencor y la mísera condición humana, una historia cercana teñida de motivos literariamente utilizables, que nos hablan de otro tiempo para desvelarnos el presente”.⁶

En otra parte, el autor afirma con respecto a la guerra civil española en su obra que:

El tema de la Guerra Civil es una constante en mi obra. Fíjese que aparte de *Beatus Ille*, *El jinete polaco* tiene mucho de esto, hecho histórico que también se observa en una parte de mi trabajo como articulista y ensayista. Los temas relacionados con la contienda o mejor dicho con el contexto del siglo XX son algo sobre lo que he estado escribiendo continuamente [...] Este tema forma parte de mi mundo, entre imaginario y ético. Es más: yo diría que está muy conectado. [...] Todo esto revela una actitud hacia el mundo, al tiempo que forma parte de mi imaginación. El drama del siglo XX está presente tanto política como literariamente. [...] El tema de la Guerra Civil aparece en mi obra pero con una doble vertiente. Por un lado, la vertiente literaria, es decir, esa conexión entre el presente y el pasado. Y, por otro, la vertiente política, ¿cómo articulamos un presente democrático y qué parte del pasado necesitamos recuperar para articular en la práctica esa democracia?”.⁷

En cuanto al conocimiento, transmisión y representación del pasado inmediato español, Muñoz Molina considera que hay concepciones equivocadas al respecto, sobre todo, en lo tocante al silencio de la gente:

Eso que se dice ahora en España cuando nos referimos al pasado: que si había un silencio, que sí... En mi casa todo el mundo hablaba de esas cosas. Mire, el pasado no es como en esas películas de

⁴ Al respecto véase Francisco Ernesto Puertas Moya “Imaginar es recordar: Memoria y deseo en la primera novela de Antonio Muñoz Molina, *Beatus Ille*”, en *Cuadernos de investigación filológica*, núm. 25, 1999, pp. 191-218, en donde el investigador ahonda en el aspecto de la memoria personal (carácter autobiográfico) y colectiva como motor del argumento novelístico de *Beatus Ille*.

⁵ Cfr. Ana María Platas Tasende, *art. cit.*, pp.40-41.

⁶ Francisco Ernesto Puertas Moya, *art. cit.*, p. 200.

⁷ Rosario Sánchez Romero, “Ficciones de clase. Encuentro con Antonio Muñoz Molina”, 1 de diciembre de 2010, en <http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=3811>.

Fernando León en las que los pobres son unos seres que viven oprimidos por la burguesía y el capitalismo, seres que no disfrutaban de la vida. La vida es distinta a como la imaginan los privilegiados. No sé si leyó un artículo que escribí hace poco tiempo sobre este asunto: cuando yo era niño, decía, todo el mundo estaba hablando de aquello, del pasado; en mi vida todos me contaban historias y al final uno no quería que le contaran más cosas, pues se ponían pesados. Por el contrario, hay americanos y extranjeros que, cuando piensan en España, es otra cosa lo que les gusta imaginar: un país de gente callada y en silencio.⁸

Así pues, a partir del recuerdo de otros y de sus recuerdos de ciudadano durante la dictadura franquista, Muñoz Molina logra reconstruir una versión de la historia que dista mucho de la historia oficial y se acerca al concepto de “intrahistoria” unamuniano. Ante la imposibilidad de que todo el pueblo español recupere los hechos exactamente como sucedieron, la historia que él decide contar es una suma de muchas versiones. Selecciona, recrea, inventa las microhistorias, las historias cotidianas que constituyen a un pueblo y que contienen los sentimientos, los olvidos, los sufrimientos que también forman parte de la memoria colectiva y del pasado común, aun cuando incluir esas experiencias vaya en deterioro de presentar los hechos “tal cual” sucedieron (si es que hay forma de recuperarlos de ese modo, duda que queda resonando al finalizar la lectura de *Beatus Ille*).

De este modo,

el enclave histórico de la guerra civil sirve [en el caso de *Beatus Ille*], para ejercitar implícita y explícitamente el tema de la memoria, pero no sólo una memoria personal, algo a todas luces imposibles dada la edad del escritor, nacido en 1956, sino la memoria histórica, social y familiar de quien ha pasado su infancia escuchando relatos sobre una guerra que seguía presente en la mente de todos los españoles décadas después de acabada, con la peculiaridad de que en el dilatado y difuso ámbito de los vencidos el hecho adquiriría un especial relieve mítico. Aunque de la guerra civil de 1936-1939 ya no había que hablar en voz baja cuando la novela ve la luz, en 1986, hay un tono de confesión íntima en la escritura de ésta que al superponer varios tiempos al desarrollo principal de la acción (ambientada en el primer lustro de la década de 1970, por contraste con los hechos de 1935-1947 cuyo esclarecimiento se busca), las sucesivas rememoraciones van ahondando en la materia misma de la novela, que no es otra sino la recuperación a través de las palabras de una memoria vencida, de la historia olvidada de todos los derrotados, simbolizada en un topo [Jacinto Solana] que vive oculto en la escritura y en el fracaso, enclaustrado en el submundo de una pasión ya apagada.⁹

Muñoz Molina en *Beatus Ille* cuenta la historia de Minaya, un joven estudiante que, tras haber participado en las revueltas estudiantiles en Madrid a finales de los años sesenta,

⁸ *Ídem*.

⁹ Francisco Ernesto Puertas Moya, *art. cit.*, p. 193. Los corchetes son míos.

y huyendo de la capital después de salir de la cárcel y sentirse existencialmente débil —lo que le lleva a desertar de su compromiso político y a robar el proyecto intelectual de un amigo—, decide escribir una tesis doctoral sobre un olvidado poeta español de la generación del 27, Jacinto Solana, muerto (aparentemente) o desaparecido en los años cuarenta, después de haber pasado tiempo en las cárceles franquistas. Tal labor lo hace regresar a su pueblo natal, Mágina (construcción ficticia de Úbeda, el pueblo andaluz del escritor y que reaparecerá en otras obras). Se instala en casa de su tío Manuel, quien había sido amigo del escritor, y se reencuentra con éste y una serie de personajes, antiguos amigos del poeta, que lo pondrán en contacto con la vida y obra del escritor y con los acontecimientos históricos de la España de 1930-1947 —entretnejidos en el manuscrito de Solana y en las fotos de él mismo, Solana y Mariana que Manuel tiene dispersas por las habitaciones de la casa. A través de la investigación y de los relatos que Minaya escucha de los habitantes de la casa surge casualmente un misterio: Mariana, la esposa de Manuel, a la que Solana también amaba, muere asesinada una noche de 1937 de un disparo que todo el mundo creía accidental. La reconstrucción de la vida y muerte de Solana se presenta en simultaneidad con la reconstrucción de la relación de esta mujer con Manuel y Jacinto y la última noche de vida de Mariana, así como con la muerte de Manuel y la participación de todos ellos en la guerra civil. Paralelamente a esta historia, Minaya conoce a una misteriosa y bella mujer en la casa familiar de Mágina, Inés, con quien vivirá una apasionada historia de amor. *Beatus Ille* desarrolla con acierto un argumento en que los hechos narrados se vinculan con un pasado histórico, y señala la ruptura con un tiempo fracturado que no había sido “historizado”, que había sido ocultado o reprimido en la historia oficial.¹⁰

¹⁰ Cfr. Cristina Moreiras, “Prólogo”, en Antonio Muñoz Molina. *Beatus Ille*. México: FCE, 2007, p. 35.

A partir de este núcleo argumental doble que señala, por un lado hacia el pasado de los protagonistas, articulado en el misterio que envuelve la relación triangular de Manuel, Jacinto y Mariana, y el pasado colectivo de España, entretelado en la reconstrucción de la vida de Solana a través del relato de Manuel y de las fotografías, y, por otro lado, al presente y al futuro en el relato del romance entre Minaya e Inés, la trama transcurre a modo de espejo donde lo que sucede en el presente refleja de forma ominosa lo acontecido en el pasado. Minaya e Inés parecen reproducir la pareja del pasado: Manuel y Mariana.

La trama, a través del relato de la memoria de Manuel y de la experiencia de Minaya, sirve para reconstruir varios momentos importantes de la historia española: por un lado, los años treinta, la Segunda República y la guerra civil; por otro, los años de la primera posguerra, en los que España vive la represión y aislamiento, y que la novela concentra en el 47, cuando Solana sale de la cárcel y en apariencia muere; y, finalmente, el presente novelístico, el año 69, del que se destaca el conflicto político-social que vivió España y del que el movimiento estudiantil fue parte importante. Pero, estas tres temporalidades, y el uso narrativo que se hace de ellas, sirven para mostrar una memoria viva y una experiencia contemporánea que adquieren sentido únicamente cuando se las hace convivir en una temporalidad fracturada por la injerencia de la memoria personal en una historia sólo antes relatada desde la oficialidad histórica y nunca expuesta a la mirada del deseo por la verdad.

Para la investigadora Lourdes Franco Bagnouls en *Beatus Ille*:

La Historia se convierte así en la única vía posible de retorno, pero la Historia tiene muchas vertientes, cada una de ellas es una historia diferente y la misma simultáneamente; definida por uno, o dos, o mil rasgos que las hacen diferir unas de otras pero que sumadas y enfrentadas, constituyen la verdad más auténtica, la más fidedigna. [...] Para Muñoz Molina la Historia es testimonial, pero también imaginativa; los recuerdos son al mismo tiempo reminiscencias y reinenciones; esfuerzos de memoria pero también producto de la creación.¹¹

¹¹ Lourdes Franco Bagnouls, “Efectos especulares en *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina”, en Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.). *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de*

El narrador de la novela (cuya identidad sólo descubriremos en las últimas páginas) se enfrenta, y enfrenta al lector, a una historia que, como afirma Joan Oleza, “se resiste y [...] a la vez suscita el conocimiento”.¹²

[...] querrá percibir la duración del tiempo que ha pasado en Mágina y el orden en que sucedieron las cosas y descubrirá que no sabe o no puede, que no concuerda el tiempo exacto de los calendarios con el de su memoria, que han pasado dos meses y treinta años y varias vidas enteras sin que él pueda asignarles vínculos de sucesión o de causa.¹³

En *Beatus Ille*, la historia se le presenta al lector de una forma mítica.¹⁴ Muñoz Molina crea en esta novela un ámbito ya fuera del tiempo y del espacio real, la ciudad ficticia de Mágina, igualmente escenario de *El jinete polaco*. En ambas la guerra de 1936 y sus consecuencias posteriores serán necesarias para el desarrollo de la trama y para

Hispanistas. Madrid 6-11 de julio de 1998. Tomo II. Madrid: Castalia, Fundación Duques de Soria, Asociación Internacional de Hispanistas, 2000, p. 570.

¹² Joan Oleza, “*Beatus Ille* o la complicidad de historia y novela”, *Bulletin Hispanique*, 98-2, 1997, pp. 363-383.

¹³ Antonio Muñoz Molina, *Beatus Ille*, p. 56.

¹⁴ Los críticos Maryse Bertrand de Muñoz y Santos Sanz Villanueva explican el concepto de la mitificación del pasado relacionado con la literatura. En la nueva literatura española se mitifica un tema, la guerra civil, que hasta entonces no se podía describir o tratar objetivamente: “Se trata ahora de un conflicto no atravesado por la ideología, sino de una referencia que en lugar de pertenecer al campo de las vivencias o de los enjuiciamientos se sitúa en el de los mitos” (Santos Sanz Villanueva, “La novela, Introducción”, en Darío Villanueva *et al. Historia y Crítica de la Literatura Española IX. Los nuevos nombres, 1975-1990*. Al cuidado de Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1992, pp. 262-263.). Asimismo en otro lugar, el crítico Santos Sanz Villanueva continúa: “La guerra civil en la mano de los jóvenes fabuladores ya no será terreno de análisis o de discusión, sino que se sitúa en el lejano campo del mito” (Santos Sanz Villanueva, “Contribución al estudio del género histórico en la novela actual”, en *Príncipe de Viana, Anejo*, núm. 18, año LXI, 2000, p. 376). Así pues, en esta tendencia, la de la mitificación del tema de la guerra civil, “la guerra civil ya no se utiliza como motivo para justificar una ideología precisa, ya no sirve más que de pretexto para relatar conflictos eternos, para dar cuenta de una condición humana, degradada si se quiere, pero perenne” (Maryse Bertrand de Muñoz, “Novela histórica, autobiografía y mito. (La novela y la guerra civil desde la Transición)”, en José Romera Castillo, et al. (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX*, p. 30). Epicteto Díaz Navarro opina al respecto “alguna opinión crítica afirmaba que la guerra civil, aunque sea esencial para el desarrollo de los acontecimientos, aparece sólo de manera decorativa. Sin embargo, creo que si se observa con atención, [...] la guerra determina la vida de los personajes, de los que la vivieron y de los que nacieron mucho después, y no queda sólo reducida a sus ‘imágenes’” (Epicteto Díaz Navarro, “Semblanza y Bibliografía de Antonio Muñoz Molina”, en *Castilla: Estudios de Literatura*, núm. 2, 2011, p. 356). Para María Teresa Ibáñez Ehrlich “la guerra civil española es un mito porque en la nueva narrativa no funciona dentro del tiempo cronológico, no son los acontecimientos ocurridos ‘realmente’, los que interesan ni dónde ni cómo se originaron ‘rigurosamente’, lo fascinante es el conflicto en sí, y el tiempo en que sucedió, pero no la cronología del mismo” (María-Teresa Ibáñez Ehrlich, “La ficcionalización de la Guerra Civil y Posguerra españolas en *El Jinete Polaco* y *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina”, en *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXV, 2002, p. 191), es decir, no importan las fechas o datos reales, ni el acontecimiento real, ni el espacio, sino más bien el conflicto en sí.

mostrarnos al ser humano y sus conflictos, pero la lucha ideológica y estrictamente partidista, típica de las novelas históricas anteriores, ha desaparecido completamente.

Pero, por otra parte, también se entiende por mito una verdad inalterable e incuestionable. Así pues, la trama principal de la novela se desarrolla durante el período franquista, en el año 1969. El protagonista se entera de la historia de la boda de su tío Manuel con Mariana quien murió después de la noche de bodas. Siempre se creía que su muerte fue un accidente causado por una bala perdida. Confirmó esta causa de muerte el médico Medina y se convirtió en la historia oficial. Esta historia de la muerte de Mariana fue contada tantas veces que se ha convertido en la única historia real. Se mitificó la historia. Esta versión se estableció en la memoria de Manuel y, por lo tanto, también en la memoria de las siguientes generaciones. Lo mismo sucedió con “la muerte” de Jacinto Solana. Fue declarado muerto por el régimen y nadie nunca lo dudó. Estas historias las tenía grabadas en la memoria el tío Manuel y, por lo tanto, fueron aceptadas también por Minaya a quien fueron contadas. Estas historias oficiales —que se han convertido en mitos— quedan intactas hasta el momento en que Minaya llega a Mágina. Con su llegada empieza la desmitificación. Así pues, para mirar al pasado de una manera objetiva es necesario desmitificar la historia, reinterpretarla y por consiguiente: recuperar la memoria, porque al parecer el mito y la conciencia crítica se pierden.

Minaya se dedica a la desmitificación del pasado. Él llega a desmitificar la historia perteneciente a los años justo después de la guerra civil mientras sigue las pistas que ha preparado Solana para él con la ayuda de Inés. Minaya descubre que la historia verdadera es totalmente diferente a la historia que se ha ubicado en la memoria de las personas que la vivieron. Sin embargo, no llega a revelarla a la persona más importante en esta historia, es decir, a su tío Manuel, que fue el hombre más decepcionado al no saber lo ocurrido y a

quien se le ha escondido la verdad. No obstante, al desmitificar esta historia, Minaya también va desmitificando el mito que él mismo creó alrededor de Jacinto Solana, al imaginarlo como un héroe republicano o incluso un mártir político. Tan sólo al final de la novela el joven se da cuenta de la manipulación de Solana, aún vivo y en nada el héroe que él se había imaginado. Así, Minaya se siente atrapado en una mezcla entre presente y pasado, entre realidad y fantasía. Él no había vivido la guerra y por lo tanto creyó en el mito que fue creado alrededor de la guerra civil española. Pero con la ayuda del propio Solana, llega a desmitificar el mito del héroe republicano y por consiguiente del pasado.

En *Beatus Ille* las complejidades son múltiples en cuanto a la determinación de la realidad y la ficción, dado que Solana se encarga conscientemente de tergiversar el pasado. Pero, al final de la novela, podemos estar “tranquilos” de encontrarnos cercanos a la verdad de la historia, descubriendo la manipulación de los hechos urdida por Solana.

El mecanismo que elige Muñoz Molina para develar estas manipulaciones es regresar a los orígenes, al pasado personal, a través de la memoria añorante, una memoria cargada de ternura, enraizada en el tiempo y en el espacio, sobre todo en la historia familiar. Pero, la memoria es un registro degradado, por eso hay que volver a los orígenes, al recuerdo más antiguo; en este viaje, el relato se fractura en regresiones y evocaciones, en ejercicios de ficción que tratan de fijar la historia. Una historia fragmentada y deficiente; rota por el sismo de la guerra y soterrada en el inconsciente colectivo. Para Francisco Ernesto Puertas:

Esta memoria [...] no es inocua, sino que está cargada de intenciones: una intención irónica, destinada a desmitificar el pasado, con sus absurdas sacralizaciones por parte de los bandos enfrentados en el conflicto bélico; una intención sugerente, que tiene por objeto contextualizar los hechos narrados en el pasado reciente y en la simbología de una historia común y compartida con los lectores; una intención sentimental, en que se produzca una añoranza melancólica de los años heroicos a que la narración se está refiriendo; y una intención auto-referencial, que se sustenta en la meditación explícita que sobre la función de la memoria se desarrolla en el propio texto.¹⁵

¹⁵ Francisco Ernesto Puertas Moya, *art. cit.*, p. 194.

Por eso, los personajes de Muñoz Molina son como detectives que siguen indicios, encontrando restos del pasado, una manera de ordenar el caos, de conocer, de descubrir y crear una verdad para hacer comprensible la realidad. La memoria será ese vehículo anímico y estético mediante el cual se consolida esta búsqueda en la narración. Recordar es una forma de restauración, una vía de reconstrucción a través de la cual se recupera la identidad, la cual no está completa por la pérdida de los espacios conocidos.

En el caso de Muñoz Molina, tercera generación después de la guerra civil, la pérdida se traduce como desgaste de lo fidedigno, es decir, se traduce en incompreensión y desarraigo; en un mundo condicionado por una historia oficial y oficialista, excluyente de una parte importante del pasado inmediato, la recuperación es posible sólo por la vía indirecta de la imaginación y de la reconstrucción fragmentada y armonizada por la práctica artística.¹⁶

Así, los personajes de Muñoz Molina son personajes que viven un exilio generacional que les permite, en el proceso de la recuperación, volver los ojos al pasado histórico resucitando al mismo tiempo los signos de su propia realidad vivida en el rechazo o en la ignorancia, y la memoria colectiva heredada de sus ancestros.

Lo que otorga el punto de partida al buceo en la memoria colectiva es la constante reflexión de los personajes respecto del pasado propio y ajeno. Ellos dedican gran parte de su tiempo a un devaneo incesante de recuerdos que les dé la clave de aquello que buscan y quieren saber, clave que termina siendo la de sus propias identidades y la de sus propias vidas. La acción de recordar se transforma para todos ellos en una acción vital, que aun siendo dolorosa y traumática, resulta ineludible para seguir viviendo y para ser quienes son.

Así pues, para María Clara Lucifora:

En *Beatus Ille*, diversos personajes exponen su versión del pasado a Minaya, quien se las cuenta a Inés, quien a su vez se las transmite a Jacinto Solana, narrador oculto que inventa un pasado alternativo a los hechos reales para que Minaya arme la historia que quiere encontrar. No se vuelve a producir en las otras novelas un mayor nivel de complejidad en el discernimiento entre la verdad y la ficción a lo largo del texto. Sin embargo, hacia el final, el develamiento de la acción voluntaria de

¹⁶ Lourdes Franco Bagnouls, *Los dones del espejo. La narrativa de Antonio Muñoz Molina*, p. 69.

Solana para reconstruir un pasado ficticio permite situarnos en una posición desde la cual nos es posible discernir (aunque no totalmente) los fragmentos de verdad o de invención de la historia que acaba de contar.¹⁷

Cada personaje que se encuentra con Minaya para rememorar los acontecimientos del pasado le relatará unas memorias propias de la misma escena. Cada uno responde a su propia lógica explicativa. La tarea del novelista (Minaya), como la del detective, será desenredar y exponer cada una de esas miradas, cada uno de esos ángulos desde donde se invoca la memoria. Así, los episodios del 37 son recordados por los diferentes protagonistas como auténticas puestas en escena: Solana, pero también Manuel, Medina, Utrera, Orlando, Doña Elvira... traen su propia memoria de los acontecimientos principales en la casa, pero ninguno es idéntico. Este juego, lejos de provocar una decepción en la obtención del sentido, funciona como revelador de la multiplicidad de intereses que se ponen en juego al momento de sucederse los hechos, y al momento de recordarlos, esto ya en 1969.

Además, la única forma que encuentran los personajes para enfrentarse a la voracidad del tiempo es recordando, al reconstruir e inventar la memoria. Al hacer que los otros vivan en nosotros en un diálogo perpetuo, buscando los rastros que nos confirman su existencia. Porque no hay nadie que se vaya del todo y para siempre. Los que ya no están siempre dejan algo, los objetos que les pertenecieron, los espejos en los que se miraron, una carta o una fotografía que habla para los que quedan vivos, como los restos de un naufragio. Será de estos objetos de los se valgan los protagonistas para traer de vuelta el pasado.

El hábito de la soledad y la codicia de la muerte eran en él formas residuales o secretas de recordar a su mujer y a Jacinto Solana, y haberlos sobrevivido durante tantos años le parecía una deslealtad no mitigada ni por la devoción de su memoria. En el dormitorio que compartió con Mariana una sola noche guardaba su vestido de novia y los zapatos blancos y el ramo de flores artificiales que ella llevó en la mano el día de la boda. Tenía catalogados no sólo todos sus recuerdos, sino también las fotografías de Mariana y de Jacinto Solana, y las había distribuido por la casa según un orden privado

¹⁷ María Clara Lucifora, “‘Salvar e inventar la memoria’. El tratamiento de la memoria en las novelas iniciales de Antonio Muñoz Molina”, en José Amícola (dir.), *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, s/p.

y muy estricto, lo cual le permitía convertir su paso por las habitaciones en una reiterada conmemoración. No le bastaba con las pocas imágenes que un hombre puede o tiene derecho a recordar: se exigía fechas, lugares precisos, tonos exactos de luz y pormenores de ternura, enumeraciones de citas, de palabras,¹⁸

La lentitud reverencial con que son mirados y mimados los objetos los hace partícipes de la capacidad de evocación que activa la emergencia de los recuerdos a la superficie consciente de la memoria, acosada por la fugacidad y por el olvido, por la desmemoria y lo efímero. Por ejemplo, cuando Minaya accede al pasado e imposta en la vida de otros sus propios recuerdos ha de acceder a ellos mediante los objetos que los sobrevivieron y que, a modo de cronotopos, ponen en relación dos tiempos, dos lugares, dos conciencias, dos memorias que se reconocen entre sí, como cuando en su visita a “La Isla de Cuba” encuentre los utensilios de escritura de Solana, tan evocadores en su silencio y en su falso desorden:¹⁹

Frasco se había marchado, le dijo, y volvería pronto, y él quería abrir mientras estuvieron solos el baúl que había bajo la cama. Al levantar la tapa Minaya tuvo la sensación de estar abriendo un ataúd. «No hay nada», dijo Inés, arrodillada a su lado, «sólo ropa vieja». Removieron hasta el fondo del baúl, donde había un par de zapatos cuarteados, una estilográfica, un mechero de gasolina, una cinta roja igual que las que ataban los manuscritos del dormitorio nupcial. Como la cama de hierro con el somier desnudo y las manchas de tinta sobre la mesa, cada una de las cosas que iban exhumando se añadía oscuramente a las otras para trazar ante ellos el volumen vacío de la presencia de Jacinto Solana. «No dura la memoria», pensó Minaya mientras abría la estilográfica que tal vez tocó Solana unos minutos antes de morir, mientras intentaba accionar el mechero que tantas noches ocupó un sitio preciso entre las costumbres de la escritura y el insomnio, «sólo duran las cosas que siempre pertenecieron al olvido, la pluma, el encendedor, un par de zapatos, una mancha de tinta como una huella sobre la madera».²⁰

Diversos objetos provocan distintas formas de añoranza; por ello, también es capaz de experimentar la nostalgia de otros tiempos un ser tan abyecto como Utrera, el escultor vinculado a las escenas patrias y religiosas del régimen franquista cuyo modelo está tomado del artista ubetense De Palma Burgos; en su estudio, Utrera echa de menos la pompa de

¹⁸ Antonio Muñoz Molina, *op. cit.*, pp. 31-32.

¹⁹ No olvidemos que se trataba de una trampa melancólica tendida por el propio Solana para hacer más creíble su historia y para permitir que mediante los objetos emergiese un falso recuerdo, una memoria falsificada.

²⁰ Antonio Muñoz Molina, *op. cit.*, p. 131.

otros tiempos, la fama y la gloria que consiguiera en la posguerra con mediocres producciones destinadas a alimentar la sensiblería popular:

Bebía ya sin disimulo los restos de la botella que Inés, atendiendo a una discreta indicación suya, no había retirado al limpiar la mesa, y se miraba las manos recordando con gastada melancolía los años irrepitibles en que llegaban a su taller presidentes de cofradías y jefes locales del Movimiento para encargarle vírgenes barrocas y estatuas de héroes caídos, sobrios bustos de Franco, ángeles de granito con espadas.²¹

El efecto irónico de esta “gastada melancolía”, de un sentimiento ajado que acartona la vivencia del presente, es su anclaje en un tiempo no sólo irrepitible sino excesivamente enmarcado; la melancolía, para convertirse en un efecto positivo, ha de evocar un tiempo indefinido, una época agridulce, ambigua, odiosa por el mismo motivo que llamativa y cautivante. Con esos paradójicos caracteres está construida la evocación de una Mágina infantil a la que Minaya, contagiado por la nostalgia de un tiempo prometedor, considera con rasgos equívocos; porque en la memoria se mezcla el dolor con la alegría, y la propia memoria se confabula con la nostalgia de un paraíso perdido, de la tierra prometida —¿la infancia?— de la que el paso del tiempo se ha encargado de expulsarnos:

Pero no era ésa la ciudad que él recordaba y esa luz de invierno no le pertenecía, sino la exaltada luz sobre muros de cal y dinteles de piedra color arena, la que fluía del túnel de sombra de los portales y se remansaba al fondo, como en umbrías lagunas, en los patios emparrados de Mágina, cuando en la primera hora de la mañana una mujer, su madre, abría la puerta y todas las ventanas y barría el empedrado rociándolo luego hasta que subía de él un olor de piedra húmeda y tierra mojada tras la tormenta. Por eso no pudo reconocer la ciudad cuando llegó y tardó tanto en no pisar sus calles como un extranjero, porque Mágina, en las tardes de invierno, se vuelve una ciudad castellana de postigos cerrados y sombríos comercios con mostradores de madera bruñida y maniqués mustios en los escaparates, ciudad de zaguanes hoscos y plazas demasiado grandes y baldías donde las estatuas soportan solas el invierno y las iglesias parecen altos buques encallados.²²

En los personajes de Muñoz Molina, la memoria es especializada como una especie de reservorio, es decir, un espacio interior y remoto donde se guardan los recuerdos y desde donde llegan destellos del pasado. Las características de oscuridad, lejanía y espacio

²¹ *Ibidem*, p. 50.

²² *Ibidem*, p. 57.

inexplorado plantean las condiciones interiores del ejercicio de la memoria, el cual no es una simple evocación de los hechos del pasado, sino que es parte esencial de la constitución del sujeto, de su identidad y de su experiencia del mundo. Este reservorio oscuro y desconocido posee una lógica de funcionamiento propia y muy distinta de la racional.²³ Si los personajes recuerdan una y otra vez un hecho, lo gastan y lo pierden en la lejanía: “y de tanto pensar en Mariana y en el que fue su mejor amigo se le gastaron los recuerdos, de modo que ya no estaba seguro de que hubieran existido verdaderamente fuera de las fotografías y de su memoria”;²⁴ en cambio, recuerdos que no quieren guardar, que se han borrado u olvidado por el dolor, aparecen sin más de un momento a otro, sin que lo quieran o lo busquen. Así, la memoria se sitúa en el inconsciente, que resulta un reservorio más seguro y “fiel” que la conciencia. Por tanto, el ejercicio de la memoria no se atiene a la voluntad, sino que tiene vida propia; aparece y desaparece caprichosamente, y el sujeto sólo puede renegar o agradecer la iluminación de un fragmento del pasado que creía perdido.²⁵

La activación memorialística involuntaria y caprichosa se produce a la manera de Proust, a partir de percepciones sensoriales. En un momento, un sonido, un olor, una sensación o la vista de algo llevan al sujeto hacia un momento del pasado donde esa misma sensación tuvo lugar, produciéndole un similar estado interior. Gracias a esto, la simetría y la repetición infinitas que se diseminan por el discurso de los personajes y que les permite iluminar el presente a partir del pasado o reinterpretar el pasado a partir del presente, aparecen a partir de esta conexión de tiempos que genera la memoria sensitiva.²⁶

²³ Según la lógica racional, bastaría realizar la acción de recordar para que las imágenes del pasado se hagan presentes en nuestro interior y el recuerdo sucesivo de algo lo fijaría en nuestra memoria. Sin embargo, todas estas suposiciones no encuentran asidero en la experiencia de memoria de los sujetos en esta novela.

²⁴ Antonio Muñoz Molina, *op. cit.*, p. 32.

²⁵ *Cfr.* María Clara Lucifora, *art. cit.*, s/p.

²⁶ *Cfr. idem.*

Al respecto el mismo Muñoz Molina comenta: “pero el mundo que quiere reconstruir Proust es el suyo, mientras que en mi caso el que quiero reconstruir es otro: un mundo distinto a través de esa percepción sinfónica o matizada y variada de las cosas, un mundo que sea visual, soñado, olfativo”.²⁷

De este modo, todos los recuerdos emergen en aparente desorden, con todos los sentidos en juego. Así, el recuerdo no solamente involucra el aspecto visual que deriva de la revisión de las fotografías en el estudio de Manuel, en la habitación nupcial y en toda la casa; los sentidos todos participan en el proceso reconstructivo: el tacto, el olfato, y el oído juegan un papel importante en *Beatus Ille*.

Recuerda Manuel que estaba sentado junto a la mesa de la cocina, mirando, tras los cristales de las puertas blancas, la mañana oscura que se iniciaba en el jardín levantando una niebla tardía, agriamente erizada de lluvia. Amalia le había servido un tazón de café con leche que estaba tibio y tenía un sucio color de barro y una rebanada de pan desusadamente blanco que él deshacía despacio sobre la taza y rehundía en el café con una cucharilla. «Cómaselo usted todo, don Manuel, que es pan de verdad», le dijo Amalia, «a doce pesetas me lo ha vendido el del estraperlo». Delicia del pan blanco, del tazón de loza con dibujos azules, de la cucharilla de plata y la servilleta de lino sobre las rodillas. Por aquellos años, recuerda en voz alta ante su sobrino Minaya, se entregaba a los placeres menores del tacto como a la única y clandestina felicidad que nadie podía advertir ni arrebatarle. Tocaba las leales cosas a las que siempre perteneció buscando en ellas la posibilidad de una delgada huida sólo accesible para las yemas de sus dedos, y la presencia del lino, de la curvada loza, de los cubiertos de plata, secretamente lo salvaba del ingrato sabor del café al amanecer y del humo de la estufa, cargada con leña húmeda, que agrisaba el aire de la cocina como una prolongación de la intemperie y de la fría niebla donde tan lentamente iban emergiendo el jardín y la ciudad, su propia vida aletargada.²⁸

Aquí se encierra, pensó, para acariciar los bordados o el filo de las sábanas como si acariciara el cuerpo de la mujer que estuvo tendida en ellas una sola noche, para mirar la plaza desde el balcón que sólo él puede abrir o mirar el espejo en busca de un recuerdo de Mariana, despeinada y desnuda, y tal vez ya no siente nada, porque nadie es capaz de un recuerdo incesante.²⁹

Minaya recuerda las cosas como si de música se tratara:

No recuerda fechas, sino sensaciones tan largamente moduladas como pasajes musicales, tranquilos hábitos sostenidos en el desasosiego de esperar a Inés o de internarse después de la medianoche en habitaciones donde buscaba señales y manuscritos temiendo que lo sorprendieran.³⁰

²⁷ Rosario Sánchez Romero, “Ficciones de clase. Encuentro con Antonio Muñoz Molina”, *art. cit.*, s/p.

²⁸ Antonio Muñoz Molina, *op. cit.*, pp. 156-157.

²⁹ *Ibidem*, p. 112.

³⁰ *Ibidem*, p. 56.

Encontramos la presencia de sentidos menos fiables a la hora de acudir a ellos para fijar un recuerdo: tal es el caso de la voz, tan maleable en la memoria, tan susceptible de modificaciones y pérdidas con el transcurso del tiempo, hecho del que se percatan los personajes en la novela: “Tenía la voz más grave, pero tal vez siempre la tuvo así y era que Manuel no había sabido recordarla”.³¹ De este modo, los sentidos se alían sinestésicamente con la memoria, aunque en ella es la vista, la mirada, el principal recurso de una imaginación creativa, ya que las imágenes suponen una mayor fijación para el recuerdo.

Por tanto podemos decir que la recurrencia al pasado en *Beatus Ille* se presenta mediada a través de los objetos principalmente, y que son los que suscitan en los personajes el proceso de rememoración. Y, por otra parte, que el recuerdo surge a partir de percepciones sensoriales (sonidos, olores, sensaciones, sabores o la vista). Pero hay dos objetos, relacionados con la mirada, que se usan en la obra no sólo en su calidad de motivar el recuerdo, sino que tienen la particularidad de inmovilizar el tiempo: el espejo (y todos los múltiples juegos de espejo que hay en la novela) y la fotografía, que son metáforas del tiempo detenido dentro de la narración.

La presencia de los espejos³² en *Beatus Ille* es de suma importancia y las referencias a ellos son múltiples en la historia; a decir de la investigadora Lourdes Franco Bagnouls, la especularidad que aparece en esta narración es de diferentes tipos:

[...] los espejos son a un tiempo testigos mudos de un pasado misterioso, pero también son entes que realizan un proceso mimético a través del cual la devolución de la imagen no es un reflejo

³¹ *Ibidem*, pp. 157-158.

³² Con respecto a la especularidad en la obra de Muñoz Molina puede verse: Lourdes Franco Bagnouls, “Efectos especulares en *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina”, en Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.). *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid 6-11 de julio de 1998*. Tomo II. Madrid: Castalia, Fundación Duques de Soria, Asociación Internacional de Hispanistas, 2000, pp. 569-573, y Lourdes Franco Bagnouls. *Los dones del espejo. La narrativa de Antonio Muñoz Molina*. México: Plaza y Valdez, 2001.

fiel sino la recreación artística de su modelo, son seres vivos, pensantes y actuantes dotados de memoria, pero, lo que es más importante, dotados de inteligencia.³³

En otra parte de su estudio, la investigadora apunta otras cualidades del espejo:

La vialidad del espejo va más allá de la reproducción de lo tangible; el espejo encierra en su interior una realidad virtual de visibilidades incompatibles a primera vista.

El espejo es un espectáculo en el amplio sentido que la palabra tiene: “aquello que se ofrece a la vista o contemplación intelectual”, puesto que reúne inteligentemente los diferentes actos que conducen a la composición artística, como son la discriminación de distractores y el realce de lo sublimado. El espejo es, por tanto, un ente autónomo que encierra, más allá del azogue, el envés de la psique; el espejo ve y es visto y ejerce su dominio sobre los seres y las cosas reflejados, y también, generosamente, restituye el o los rostros verdaderos desprovéyéndolos de las máscaras posibles y subsecuentes.

El espejo es también un prisma que multiplica y divide simultáneamente la realidad que se nos aparece a primera vista como individual y única.

El espejo es la encarnación, entre otros, del mito de Narciso. La duplicación del ser en el efecto maravilloso de estar frente a frente consigo mismo.

[...] El espejo es un espacio mágico que permite la duplicación de los tiempos y de las acciones visto como la irremisible presencia del círculo cerrado de la fatalidad.

[...] Los ojos son otra variante del espejo, su condición convexa modifica y determina la recepción de la imagen.

[...] El espejo es también posibilidad de comunicación con el más allá, espacio-túnel que refleja por las noches la presencia de las almas que tienen la desgracia de haberse vuelto invisibles para los vivos a quienes visitan y rondan y hacen señales desde el légamo de sombra que hay de noche el fondo de los espejos.³⁴

Podríamos poner ejemplos de la novela en cada uno de los puntos propuestos por la investigadora, pero nos interesa poner de relieve sólo algunas de las características del espejo, en primer lugar: su cualidad de duplicador de los tiempos y las acciones. El reflejo diegético puede ser mortal. Manuel muere de un ataque cardíaco cuando sorprende a Inés y Minaya haciendo el amor en el dormitorio. Así la superposición temporal, básica de *Beatus Ille*, se manifiesta en la figura del espejo en su carácter de duplicador de tiempos y acciones, y se manifiesta en el momento en que Manuel descubre a su sobrino Minaya y a Inés teniendo relaciones en una clara alusión a la relación que tuvo su esposa Mariana con Solana, esta confusión de planos temporales le causa la muerte.

Como un animal herido se incorporó alzando la cabeza, y fue entonces cuando se rasgó el tiempo como si una piedra vengativa hubiera roto los espejos que los reflejaban, porque escucharon

³³ Lourdes Franco Bagnouls, *Los dones del espejo. La narrativa de Antonio Muñoz Molina*, p. 95.

³⁴ Lourdes Franco Bagnouls, *op. cit.*, pp. 124-125, 127-128.

tras ellos el ruido de la puerta y vieron la temible lentitud con que se movía el pomo y entraba en el dormitorio la larga mancha de luz que se detuvo a los pies de la cama cuando apareció Manuel en el umbral, descalzo, con su pijama de incurable y su pañuelo italiano en torno al cuello, mirándolos con un estupor del que hubiera estado ausente la ira si no fuera por aquella mano que se levantó inmóvil cuando Manuel dio un paso hacia la cama, como un gesto helado de maldición.³⁵

En segundo lugar resaltaremos la capacidad del espejo de comunicación con el más allá, como una especie de espacio túnel que refleja por las noches la presencia de las almas.

[...] negándose a mirar de frente a Minaya porque no era a él a quien veía, sino al otro, al muerto, al verdadero acusador que usurpaba otra vida para encarnar en ella la obstinación de su sombra nunca del todo desterrada, y no fue la lucidez de Minaya lo que lo hizo rendirse, y ni siquiera el modo en que se levantó tras él para ponerle la carta ante los ojos como quien acerca una luz a la cara de un ciego, sino la evidencia imposible de que tras aquella voz le hablaba la de Jacinto Solana, muerto y regresado, alojado al fondo de las pupilas de Minaya como detrás de un espejo que le permite verlo todo y permanecer oculto.³⁶

Por último, queremos destacar la capacidad del espejo de inmovilizar el tiempo. La descripción que hace Muñoz Molina de la fachada de la casa del tío Manuel pareciera que se tratara de una fotografía: “[...] si hubiera un espejo capaz de recordar estaría plantado ante la fachada de esa casa, y sólo él habría percibido la sucesión de lo inmóvil, la fábula encubierta bajo su quietud de balcones cerrados, su persistencia en el tiempo”.³⁷

En *Beatus Ille* es con los espejos que la historia lineal se desarrolla simple y llana, pero son ellos quienes recogen en su superficie los espacios decisivos: escaleras, puertas, ventanas, cornisas, habitaciones y lechos; son ellos quienes captan los ángulos auténticos de la interrelación humana, los rostros verdaderos del odio y del amor; son memorias vivas.

Otra forma especular importantísima en Muñoz Molina es la que se obtiene mediante la fotografía; las imágenes constituyen en *Beatus Ille* un ingrediente sustancial de la narración, y es la otra forma por la cual se puede regresar al pasado. Desde el inicio hasta el final de la novela la foto de los tres amigos-amantes, la de la boda, el retrato de Mariana por

³⁵ Antonio Muñoz Molina, *op. cit.*, pp. 141-142.

³⁶ *Ibidem*, p. 317.

³⁷ *Ibidem*, p. 11.

Orlando, las acuarelas con vistas de Mágina, son signos de una historia que se resiste y que a la vez suscita el conocimiento. No sorprende que su poder de simbolización llegue a usurpar a veces el de las situaciones que les proporcionan soporte, pero tampoco tiene nada de sorprendente que las imágenes no puedan sustituir definitivamente a lo real que las soporta, nos proporcionan señales de la vida, pero no la vida misma en su complejidad.

Manuel es un personaje que prende su recuerdo de las fotografías, pero se congela en ellas y como ellas; la imagen congelada de la fotografía tiene que ver con el tiempo, el tiempo más allá de los calendarios, un tiempo mítico que apresa la imagen. Manuel duda de la existencia de las personas y de los hechos si no tienen su referente en las fotografías; sólo contará su historia y la de las fotografías cuando Minaya llegue a Mágina e irrumpa en ese tiempo congelado (mítico) y lo traiga al presente desatándolo. Así, la fotografía se convierte en una excelente metáfora dentro de la novela de un tiempo inmovilizado. Para Roland Barthes en *La cámara lúcida*, esta duda de Manuel acerca de la existencia de las personas y de los hechos a no ser que sean verificables en fotos es comprensible:

Quizá tengamos una resistencia invencible a creer en el pasado, en la Historia, como no sea en forma de mito. La fotografía, por vez primera, hace cesar tal resistencia: el pasado es de desde entonces tan seguro como el presente, lo que se ve en el papel es tan seguro como lo que se toca.³⁸

Y esto se debe a que la fotografía jamás miente, o mejor dicho, “puede mentir sobre el sentido de la cosa, siendo tendenciosa por naturaleza, pero jamás podrá mentir sobre su existencia”.³⁹ Así toda fotografía es un certificado de presencia. Pero cabría considerar que la fotografía sólo adquiere su valor pleno con la desaparición irreversible del referente, con la muerte del sujeto fotografiado, con el paso del tiempo. En la fotografía del referente desaparecido se conserva “eternamente” lo que fue su presencia, su presencia fugaz. Así

³⁸ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, p. 135.

³⁹ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 134.

pues, la fotografía es, en palabras de Barthes, “la momificación del referente”. Éste se encuentra ahí, pero en un tiempo que no le es propio. Con detalles dispersos que lo hacen impropio. El tiempo es uno de tales detalles invisibles a primera vista. Pues el referente rasga con la contundencia de lo espectral la continuidad del tiempo. La fotografía recoge una irrupción del tiempo a la vez que construye sobre el papel preparado un doble de la realidad. Así se infiere que la muerte, o lo que es lo mismo: la evidencia del esto-ha-sido, va ligada esencialmente a la aparición del doble en la imagen fotográfica. Barthes apunta:

Y aquél o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidôlon* emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el *Spectrum* de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con «espectáculo» y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto.⁴⁰

Al enfrentarnos a la imagen fotográfica de lo que se trata es de extraer de la memoria, a través de la fotografía, la presencia, el retorno del ser en un tiempo pasado, en un tiempo inmovilizado: “En la Fotografía, la inmovilización del tiempo sólo se da de un modo excesivo, monstruoso: el Tiempo se encuentra atascado...”.⁴¹ Finalmente esto es lo que nos interesa resaltar: la inmovilización del tiempo en *Beatus Ille*. El tiempo en Mágina está detenido, como en una fotografía, o en una acuarela de Orlando. Los personajes permanecen esperando desde 1939 que llegue la verdad. El motivo de este letargo es ajeno a la finalización de la guerra, aunque los protagonistas hayan sido republicanos declarados: el acontecimiento que frenó la necesidad del paso del tiempo fue la muerte de una mujer cuya vida une a los personajes de esta historia.

[...] en el mundo era febrero de 1969, la tiranía y el miedo, pero en el interior de aquellos muros sólo perduraba un delicado anacronismo a cuya trama pertenecía también él, aunque no lo supiera: Inés, que no era de este tiempo ni de ningún otro porque su presencia bastaba para cancelarlo, Mariana en el dibujo y en las fotografías, Manuel en su uniforme nupcial y Jacinto Solana no inmóvil en su figura y en la fecha de su muerte, sino escribiendo, siempre, también ahora, contando, imaginaba

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 35-36.

⁴¹ *Ibidem*, p. 140.

Minaya, cómo el impostor y huésped, a las tres de la madrugada, entra en el gabinete y descubre que hay una llave en la cerradura de la habitación prohibida⁴²

Se han resaltado las cualidades del espejo y la fotografía como motivadores del recuerdo y en su capacidad de inmovilizar el tiempo, pero también es fundamental reparar en cuál es la materia de la memoria. Si bien es sabido que esta materia primera son los recuerdos, no está de más preguntarse qué recuerdos entran en este proceso, porque, tal como afirman diversos autores, el proceso no sólo es selectivo, sino que también distorsiona el pasado, agregándole datos, detalles, incluso acciones que no sucedieron, mezclando realidad y ficción al constituirse. Hay un motivo recurrente a lo largo de la novela, un recuerdo indirecto, que con su halo de misterio identifica a Minaya y a Jacinto Solana: la voz del padre, vivido como una presencia que habita a ambos. Otro motivo reiterado son los recuerdos infantiles de ambos personajes. Por otra parte, el recuerdo no es sólo acercamiento, también es huida; se huye de la realidad que envejece a los seres y las cosas y los sitúa en la tristeza de su cortedad espiritual y su simpleza avasalladora.

Comprendió entonces, al filo del desvanecimiento, la irrealidad de tantos años, su condición de sombra, su interminable y nunca mitigada memoria de una sola noche y de un solo cuerpo, y acaso cuando abrió la puerta y se quedó parado en el umbral, percibiendo en el aire el mismo olor candente de aquella noche, no llegó a reconocer los cuerpos prendidos sobre la cama, brillando en la penumbra, y murió borrado por la certeza y el prodigio de haber regresado a la noche del veintiuno de mayo de 1937, para presenciar tras el cristal de la muerte cómo su propio cuerpo y sus manos y los labios asediaban a Mariana Desnuda.⁴³

Asimismo, los recuerdos, cuando se hacen presentes, prestan la conciencia de quien los posee la sensación de la otredad, lo distancian con respecto a sí mismo (gracias al alejamiento del pasado) y hace posible el reconocimiento en aquellas cosas queridas y lejanas por las que se añora el regreso y que permanecen en nosotros y nos constituyen por la memoria. Por último, el recuerdo permite invalidar el tiempo y abrir una veta a la

⁴² Antonio Muñoz Molina, *op. cit.*, p. 111.

⁴³ *Ibidem*, p. 138.

fantasía, a la imaginación; así es como se ingresa en un mundo mágico repleto de sugerencias y de invitaciones al recuerdo.

Es por esta razón que los personajes de *Beatus Ille* advierten la imposibilidad acuciante de mantener datos reales y objetivos de los hechos pasados, porque sus memorias no pueden establecer el orden lógico de las acciones, determinar claramente el tiempo y el espacio en el que se desarrollaron los hechos, ni brindar exactitud:

Luego las cosas ocurrieron de un modo que ya he renunciado a ordenar o explicar. He recordado y he escrito, he roto hojas de papel donde sólo había trazado el nombre de Mariana, he acudido tenazmente a las supersticiones de la literatura y de la memoria para fingir que existía en los actos de aquella noche un orden necesario. En los insomnios de una celda de condenados a muerte me he sorprendido a mí mismo tratando de recobrar uno por uno los menores sucesos mordido por la perentoria urgencia de no rendir al olvido ni un solo de los gestos casuales que más tarde, en el recuerdo, relumbraron como signos.⁴⁴

Pero tampoco sirven los intentos de fijar el pasado a través de la escritura. Ésta es presentada como un vampiro que vacía la memoria, aún cuando es portadora de ella más allá de la muerte, de la censura, de la prisión.

Yo imagino que aquel libro era como un vampiro que lo despojaba del uso de la palabra y de los recuerdos a medida que escribía. Le entregaba la vida exactamente como quien da su sangre en un hospital o se consagra al opio. Por eso no lo reconocí cuando aquella noche me abrió la puerta de su habitación.⁴⁵

La escritura resulta un testimonio de la memoria y un intento de fijarla que, irónicamente deja al sujeto que rememora vacío, despojado de sus propios recuerdos, para otorgárselos a todos aquellos que días, años o siglos después lean esas mismas líneas. Y aquí se da este vaivén entre la “escritura-vampiro” y la escritura cuyo primer objetivo es salvar la memoria y al sujeto mismo.

Un solo libro que tuviera la misteriosa apariencia que habían poseído todos los libros en mi infancia: un objeto denso y necesario, un volumen grávido por la geometría de las palabras y la materia del papel, con duros ángulos y tapas gastadas por el largo trato con la imaginación y las manos. Tal vez

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 147-148.

⁴⁵ *Ibidem*. p. 219.

ahora no estoy escribiendo para mí ni para salvar una memoria proscrita: oscuramente me conduce el deseo de tramar y hacer un libro igual que un alfarero modela una jarra de arcilla: para que lo toquen sus manos de muerto y lo lean y revivan sus ojos cegados por el miedo final y el estupor de un destino que no le pertenecía.⁴⁶

Así pues, para suplir las deficiencias de la memoria, ésta rellena los blancos. Si bien se podría pensar que esto implicaría “mentir”, no lo considera así uno de los personajes de *Beatus Ille*, quien asegura que esos datos agregados son los atributos irónicos de la verdad, es decir, que más allá de haber sido inventados terminan perteneciendo a la realidad, a la verdad de la historia. Con esto también se plantea la posibilidad de que en toda historia verdadera (incluso en toda verdad) haya un fragmento de mentira, de ficción y de invención que, lejos de degradarla, la constituye y la completa.⁴⁷

Para Muñoz Molina, parte de la transformación de los hechos se produce mediante la intervención de la imaginación, esta imaginación que altera la memoria, la que hace que las lagunas mentales que podamos tener cuando recordamos sean rellenas con sucesos inventados, incluso se llega a falsear la realidad. Por ejemplo, se falsea toda la historia en torno a la vida de Solana, porque la novela acomete el proceso de reinterpretación y desvelamiento de la historia más reciente y problemática de España: la Guerra Civil.

La novela sigue el esquema del género policíaco porque la memoria está extraviada, pero para esta búsqueda no le sirve la historia lineal. La suspensión del paso del tiempo que se instala en la novela desde que Minaya entra a Mágina no es en este sentido gratuita, ya que la memoria no recuerda siguiendo la lógica del tiempo sino que tiene formas propias para establecer el orden temporal. Este aparente caos sobre el que se organiza la novela, tiene para Muñoz Molina directa relación con la formación de la memoria.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 184-185.

⁴⁷ *Cfr.* María Clara Lucifora, *art. cit.*, s/p.

Pero lo que sostiene a esta novela no es la importancia del conflicto policíaco, sino la posibilidad reconstructiva de un momento específico: la guerra civil. Esta reconstrucción se da a través de la estructura en abismo —nueva forma de espejo— de varios discursos existentes dentro de la misma obra. Frente a nosotros tenemos un texto firmado por Antonio Muñoz Molina cuyo nombre es *Beatus Ille*, sin embargo, ese texto en realidad es un relato narrado en primera persona y cuyo autor es Jacinto Solana, personaje del libro de Muñoz Molina, pero, dentro de este relato se cuenta otro similar al anterior que el propio Solana inventó y guardó dentro de un cajón para que lo encontrara Minaya, igualmente titulado *Beatus Ille*. Minaya, por su parte está en trance de escribir una biografía sobre Solana lo cual crea un nuevo discurso. No conforme con la existencia abismal de tres textos colocados de manera emblemática, de acuerdo con la propuesta original de Gide sobre este tipo de discurso, Muñoz Molina hace que Solana escriba frente a un espejo lo cual duplica no sólo el texto, sino el acto mismo de escribir: “Yo entonces escribía. Ante el testigo que me miraba en el espejo con solemnidad impasible”.⁴⁸

En *Beatus Ille*, el proceso de escritura es objeto de reflexión metanalítica, sus posibilidades y sus límites, los excesos y los fracasos. Pero en esta narración es también estratégica la reflexión sobre la lectura, lo que hace el destinatario, cómo guía involuntariamente al creador y cómo el creador, a su vez, convierte al lector en obra suya. Estas cuestiones son o forman parte de las tareas propias de la literatura actual, de aquella que algunos tipifican de posmoderna, pero sobre todo de aquella en la que la ficción revela los recursos mismos del relato, muestra sus artificios o sugiere una reflexión.

Normalmente, cuando algún crítico se ha acercado a esta narración, lo primero que suele hacer es resumir su peripecia con el fin de aclarar qué sucede en la narración y qué

⁴⁸ Antonio Muñoz Molina, *op. cit.*, p. 274.

hechos se relatan. La síntesis resultante que comprendería la novela para nosotros es siempre una tarea fracasada, porque los datos que pueden aportarse y los acontecimientos que puedan detallarse se presentan bajo una reordenación lógica y secuencial, adaptando esos avatares a la cronología del mundo natural. Pero al hacerlo así, el poner en orden lo que estuvo desordenado y los hechos que fuimos conociendo con analepsis y con prolepsis, vulneramos el sentido mismo de la novela: su presunto desorden es su misma significación. El destinatario necesita completar todo el relato para hacerse una idea exacta de lo que ha sucedido y de lo que se le ha contado, justamente porque al final hay una revelación, una auténtica agnición. Pero esta anagnórisis tiene poco de folletinesca, puesto que ya no puede ser melodramática, e inviste con un sentido nuevo, agridulce, ambivalente, lo que el receptor ha leído o cree haber leído. Pero el efecto de la novela se logrará si se sigue esa secuencia, no alterándola. Por tanto, toda reconstrucción retrospectiva será lógica, someterá a la lógica la vicisitud narrada, y será a la vez una amputación, una puesta en orden de los motivos de una trama y una pérdida del efecto del relato.⁴⁹

Esta pérdida, que se da siempre que una trama altera el orden natural, se agrava cuando una parte esencial de la intriga y de la fascinación dependen de las palabras mismas que se dicen, de las connotaciones que provocan, de la amplificación con que se añaden y se multiplican los efectos. La palabra nunca es excedente o intercambiable, y menos en una obra literaria cuya prosa no es meramente transitiva, sino que retiene la atención sobre sí misma creando un mundo posible hecho justamente de palabras, un mundo descrito y connotado, definido con cada voz. Más aún: si una parte fundamental de la narración resulta de la exhumación del relato autobiográfico del poeta, Jacinto Solana, esa condición

⁴⁹ Cfr. Justo Serna, "El pasado que no cesa. Historia, novela y agnición", en *Ayer*. Revista de la Asociación de Historia Contemporánea, núm. 51, Madrid, 2003, pp. 245-246.

de prosa poética frustra el resumen, impide la paráfrasis o cualquier otra operación de economía verbal. El discurso designa y crea siempre el objeto, pero cuando una novela tiene páginas y páginas con esa cualidad, cualquier síntesis será una amputación.⁵⁰

Que la trama resulte decisiva es algo que se da por supuesto en toda ficción, pero en este caso particular su peso es más grave por la naturaleza misma del relato. Lo que empezó como una averiguación biográfica (un proyecto de tesis doctoral de Minaya), lo que fue la exhumación y lectura de unas memorias de Jacinto Solana, la consulta de una fuente escrita que documentara la reconstrucción de un poeta prácticamente olvidado, acaba siendo una autobiografía apócrifa, la escritura simultánea de una vida que se rehace conforme el joven investiga. Al final de la narración, cuando nosotros, los destinatarios empíricos, concluimos la lectura, advertimos el hecho excepcional al que hemos asistido y la impostura genial de la que ha sido objeto Minaya. Descubrirá y descubriremos que Solana sigue vivo, que Solana fue un desertor y no un héroe, que Solana fue un escritor fracasado y no el poeta eximio que quiso creer, y que el propio joven, el lector interno, el narratario implícito, es el personaje principal y el misterio más hondo de la novela. Minaya está embebido de literatura, de ese misterio que crea la literatura y que sirve para suplantar la realidad. Esto es, el fraude biográfico del poeta fracasado acaba por ser un logro propiamente literario. Gracias a su pesquisa, Minaya redime a Solana de su olvido, de su frustración y de su mediocridad al obligarle a inventar documentos, al obligarle a rehacer una vida heroica y verosímil escribiéndola, reescribiéndola, inventándola con el auxilio de la literatura.⁵¹

Lo que Minaya pretende es reconstruir la peripecia y la producción de un autor que, además de escritor casi secreto y clandestino de la generación de la guerra civil, fue amigo

⁵⁰ Cfr. Justo Serna, *art. cit.*, p. 247.

⁵¹ Cfr. *Ibidem.* pp. 247-248.

de su único pariente vivo, ese tío Manuel que lleva una vida en la que languidece melancólicamente. Minaya cuenta con pocos datos y sólo las conversaciones con su pariente y la consulta de documentos manuscritos habrán de permitirle lo que es una reconstrucción tentativa, fragmentaria, la composición de un rompecabezas escaso. No es ésta una metáfora de la investigación y de la pesquisa académica: es literalmente lo que le ocurre. Poco se sabe de la vida del escritor y esas pocas cosas que se saben están envueltas por un hilo militante, heroico y mítico investidas por el valor legendario que encumbra una proeza malograda en la España de Franco. Sabe que el poeta tuvo una intervención activa en la guerra civil, sabe que publicó algunos poemas en revistas de entonces (*Hora de España* y *El Mono Azul*, entre otras) y sabe que el fin de la contienda lo llevó a la cárcel. Una muerte como última gesta heroica habría consumado trágicamente destinos, su compromiso y su adhesión al Partido.

Estos datos agigantan la trayectoria y la sombra de un personaje evanescente, injustamente olvidado, uno de aquellos creadores que habrían sido víctimas de la inquina política y de la fatalidad, de un franquismo inmisericorde, de venganza y de silencio. Sin embargo, todo o casi todo es mentira, y sólo es una imaginativa impostura urdida por ese presunto héroe, decrepito y tullido, fantasioso y malogrado, que escribe esas presuntas memorias tituladas *Beatus Ille* y que las hace llegar al incauto joven que cree hacer un descubrimiento. Pero la revelación del autor apócrifo —la anagnórisis— no será una estafa ni un fraude propiamente y la experiencia de esos tres meses de investigación, de enero a marzo de 1969, será una lección de madurez y de autoanálisis, permitiéndole el acceso a la vida adulta, ese momento que se da en toda existencia y que nos hace rebasar la línea de sombra, cuando dejamos atrás la adolescencia. El principio y el final de la novela coinciden: es la marcha de Minaya hacia un Madrid que es origen y es promesa, hacia ese

Madrid ajeno y distante que lo libra de un pasado que no parece cesar. Por tanto, lo que en la narración leemos es un avatar de tres meses contando con una analepsis que incluye la propia lectura del manuscrito. Con la agnición folletinesca, el héroe o la heroína vuelven donde debían, a esa cuna principesca en la que nacieron y que ignoraban. En la novela de Muñoz Molina tal eventualidad no es posible: nunca hubo cuna principesca, ni unos progenitores nobles pero arruinados, ni unos padres impostores. O tal vez, sí esos mismos recursos folletinescos cobrarán una dimensión explícitamente irónica en su obra para presentar a los nuevos menesterosos que se arrancan el lastre de la fatalidad y del origen.⁵²

El progreso de los hechos mostrará que para la novela no son los acontecimientos políticos, sino los hechos privados los que mueven la acción y conforman el argumento.

Es por medio de la confesión pasional de todos los personajes que integran la fauna humana de la casa de Manuel donde se vuelve a percibir el valor de la transmisión oral de los acontecimientos vitales, que se conocen por boca de los testigos de los mismos. Es, nuevamente, el mundo de la microhistoria, el conocimiento de lo real acontecido a través de unos personajes, que son héroes en la empresa de sobrevivir a la frustración vital impuesta, a la desolación de una muerte en vida.⁵³

Así, la memoria que estaba apoyada en la gran historia de la guerra (la “gran memoria” que surge del reflejo de los “grandes acontecimientos”), una historia épica, que relató sobre frentes, ciudades tomadas, banderas, los líderes, de poetas recitando romances en la batalla, pero que no reflejó la intimidad de los hombres. Esta memoria de la guerra se contrapone con la memoria personal de Solana, que en 1969 recuerda los hechos a través de sus sentimientos e intimidad, con la distancia que el tiempo impone. Solana, treinta años más tarde, sólo puede percibir lo histórico en términos de una experiencia personal.

Pero tal vez la impostura y el error no estaban en los otros, sino dentro de mí, en esa parte de mí que no podía creer ni aceptar del todo cualquier cosa que fuera demasiado evidente, que exigiera fe y

⁵² Cfr. *Ibidem*. p. 249.

⁵³ María-Teresa Ibáñez Ehrlich, “La ficcionalización de la Guerra Civil y Posguerra españolas en *El Jinete Polaco* y *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina”, en *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXV, 2002, p. 202.

generosidad y ojos cerrados. Aquella noche, antes de irse, Beatriz me dijo que yo no había creído nunca ni en la República ni en el comunismo, que no había traicionado nada porque nunca hubo nada a lo que yo fuera leal, que si el verano del 37 me alisté de soldado en el ejército dejando mi cargo en el Ministerio de Propaganda no fue para combatir con las armas a los fascistas, sino para buscar la muerte que no me atrevía a darme a mí mismo.⁵⁴

Así pues, se reivindica en *Beatus Ille* una nueva perspectiva para la narración de una historia: la búsqueda de una verdad propia que confiera al texto la veracidad de una experiencia personal que se expresa en la ficción con la versatilidad que le ofrece el medio literario con sus espúreas reconstrucciones.

Y en esta experiencia privada, los estados oníricos —otra forma de especularidad— cobran especial importancia en *Beatus Ille*, donde el sueño adquiere un protagonismo de eje vertebrador y estructurador en la novela. La importancia en *Beatus Ille* de los sueños es esencial porque los recuerdos de Solana se mezclan con la fantasía, con su imaginación de forma similar a los sueños. Por su carácter onírico, el sueño permite la incorporación de elementos especulares que el personaje no siempre está en disposición de interpretar. Éste es el recurso que Muñoz Molina utiliza cuando Minaya cuenta un sueño a Inés:

Fue en la segunda noche cuando concibió el propósito de regresar a Mágina. El frío lo despertó, y recordó que había soñado con su padre calzándose las botas en el dormitorio rojo y mirándolo con una pálida sonrisa de muerto. Le dijo a Inés que en el sueño había una luz rosa y helada y una sensación de distancia o de inasible ternura que era también la claridad de mayo entrando para despertarlo por un balcón de su infancia donde anidaban las golondrinas o detenida a media tarde sobre una planta con acacias. Inútilmente cerró los ojos y quiso reanudar el sueño o recobrarlo entero sin gastar su delicia, su tono exacto de color, pero aún después de perderlo el nombre de Mágina sobrevivió en él como una iluminación de su memoria, como si le bastara pronunciarlo para derribar murallas de olvido y tener ante sí la ciudad intacta, ofrecida y distante sobre su colina azul, cada vez más precisa en su cualidad de invitación y en su lejanía inviolable...⁵⁵

Freud en su teoría de los sueños estableció una estrecha relación entre el mundo del arte y el de los sueños y consideró el fantasear y la ensoñación como alternativas a las frustraciones que conoce el hombre. Este planteamiento se comprueba perfectamente en

⁵⁴ Antonio Muñoz Molina, *op. cit.*, p. 344.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 22.

Beatus Ille: soñar para Solana equivale a inventar, crear y superar la frustración que la propia realidad le ha deparado: no ha sido capaz de escribir un libro.

El sueño se convierte en un cronotopo de primer orden en la narrativa de Muñoz Molina, ya que es el momento del día que nos transporta hacia el pasado y el futuro, a la aniquilación del tiempo y la conciencia. En vísperas del sueño, los personajes de *Beatus Ille* recobran su memoria, la sensación pura, atemporal de su pasado, acrecentadas por la oscuridad total que puede potenciar el uso libre de imágenes producidas por la propia imaginación, sin interferencia de las percepciones externas; el presueño, estado intermedio de conciencia y de ensueño, suele evocar además el arrullo maternal y retrotraer, por esta vía, a la infancia, como le sucede a Minaya: “En su conciencia permanecía la sensación de las caricias y de la oscuridad, sin asidero alguno que la vinculara al presente”.⁵⁶

De forma más explícita se hace mención a esa pérdida paulatina de la conciencia, que supone una especie de desposeimiento de los atributos de la propia personalidad, entre los que juega un papel importantísimo la memoria. Antes de dormir, la realidad se confunde con el deseo, se transforma paulatinamente en un recuerdo y transporta al sujeto hacia la infancia al suprimir la tiranía del tiempo presente; para ello, nada mejor que la música, aliada de la memoria para provocar esa metamorfosis: “en las aguas aún no abisales del sueño la melodía de la habanera se enredaba a las voces de la canción infantil”.⁵⁷

Por último, la oscilación entre la realidad y la fantasía a través de la memoria y del sueño condiciona el tratamiento del tiempo y el espacio (cronotopo) en *Beatus Ille*.

El tiempo fluye hacia el porvenir en el período de ascenso y retrocede hacia el pasado desde el límite de la decadencia. El devenir de los hechos históricos se encarna en los

⁵⁶ *Ibidem*, p. 110.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 99.

destinos íntimos de las mujeres y los hombres que los protagonizan y los sufren, en la misma manera en que los avatares de las vidas humanas se confunden con los ciclos de crecimiento, corrupción y muerte de la tierra impasible y fecunda que los sustenta. La vida de alguien cuya existencia ha precedido en poco a la nuestra tiene encerrada en su particularidad la tensión misma de la Historia, su participación. Y es de esa forma en que Minaya se acerca a las fotos de su tío Manuel tratando de ver la repercusión de cada fotografiado, en primera instancia, en la historia personal y, posteriormente, en la Historia.

El tiempo del relato no puede avanzar en sentido lineal del pasado al presente porque tampoco el tiempo de la vida progresa en una sola dirección. Pasado y presente se superponen en la conciencia de los personajes, se invaden y falsifican entre sí, y lo nunca ocurrido cobra tanta importancia o tan poca importancia como lo que de verdad ocurrió, y la memoria y el deseo acaban entrelazados en una misma irrealidad.

La realidad, como la policía, suele esclarecer los crímenes con procedimientos más viles, que ni a usted ni a mí pueden importarnos esta noche, porque casi nunca son útiles para la literatura. Y acaso la historia que usted ha encontrado sólo es una entre varias posibles. Tal vez había otros manuscritos en la casa o en “La Isla de Cuba”, y el azar ha hecho que usted no diera con ellos. No importa que una historia sea verdad o mentira, sino que uno sepa contarla.⁵⁸

El tiempo es a su vez uno de los aspectos más complicados de la novela. Se trata de un tiempo cósmico y cíclico y el autor juega constantemente con él, creando sincronías o simultaneidades, analepsis, prolepsis, dilataciones, aceleraciones, ralentizaciones y anacronías. Es un tiempo que se borra, se detiene, se superpone pasado y presente y todo ello debido a que se establece desde la memoria:

Tal vez ahora, en la estación, cuando recuerda y niega y quiere embridarse la voluntad y el deseo para que sólo le ofrezcan ante sí el necesario futuro de la desertión, la partida y el tren y los ojos vengativamente cerrados, querrá percibir la duración del tiempo que ha pasado en Mágina y el orden en que sucedieron las cosas y descubrirá que no sabe o no puede, que no concuerda el tiempo exacto

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 350-351.

de los calendarios con el de su memoria, que han pasado dos meses y treinta años y varias vidas enteras sin que él pueda asignarles vínculos de sucesión o de causa.⁵⁹

Al igual que el espacio, se percibe un tiempo interior y subjetivo, encuadrable en el flujo de conciencia o tiempo psicológico. En *Beatus Ille*, los recuerdos aparecen mezclados en el fluir atemporal y continuo, pero también hablamos de una supresión del tiempo motivada por el recuerdo de Solana mediante la memoria involuntaria, que es una memoria creativa y alejada de la memoria voluntaria, que está dominada por la razón; esta memoria afectiva que utiliza Marcel Proust en su literatura, pues no puede existir tiempo cuando las fronteras entre lo ficticio e inventado y lo real son difusas.

El tiempo es el lugar de todas las promiscuidades, y tiene en los espejos y en su deslealtad su recóndito laboratorio, por eso en la más fulminante de las superposiciones, aquella que representan como un juego Inés y Minaya en la habitación nupcial, pero que Manuel, al entrar de súbito, revive como presente, “fue entonces cuando se rasgó el tiempo como si una piedra vengativa hubiera roto los espejos que los reflejaban”.⁶⁰

Las superposiciones y correspondencias temporales son las cabalgadas de la memoria, bajo su aceleración se desacuerda “el tiempo exacto de los calendarios con el de su memoria” se instala la sincronicidad, la duración interior, a veces, paradójicamente, una ajena ucronía, un tiempo tan estancado y tan remoto que al excluir todo movimiento se constituye en un no tiempo inaccesible desde el tiempo: el tiempo sin horas de las fotografías, de las acuarelas de Orlando, la huerta del padre de Solana, los espejos; todos ellos ejemplos del tiempo detenido en Mágina.

Como hemos visto, esta complicación del tiempo narrativo genera también el movimiento especular de las escenas, necesario para provocar el desvelamiento del sentido,

⁵⁹ *Ibidem*, p. 56.

⁶⁰ *Ibidem*, pp. 141-142.

y, por otra parte, la ruptura o supresión de los límites temporales es condición imprescindible para que la nostalgia se apodere involuntariamente del personaje novelesco, que se encuentra a merced del influjo y la irresistible atracción del pasado, transfigurado en la apariencia de una ciudad querida y olvidada o bajo formas sugerentes de una mujer que le recuerda cómo ha dejado de ser quién es, como en el caso de Beatriz con Solana.

Así, el foco central de la novela no es únicamente una temporalidad fracturada por la memoria y el recuerdo. Junto a ella, junto a este tiempo dislocado del relato que sincroniza en el presente lo partido y lo actual, encontramos una temporalidad inmovilizada que es la que hace posible esa sincronización en el presente de lo pasado y de los sucesos coetáneos.

El espacio también conforma el sentido total de la historia de Jacinto y Minaya. Y de manera significativa, se emplea un espacio privado, la casa de Manuel, para hacer converger en ella el pasado histórico y el presente personal.⁶¹ Además, la casa, perfecto refugio para escapar de una vida “excesivamente histórica”, en términos de Oleza, por la participación en los movimientos estudiantiles de Minaya, le ofrece el escenario perfecto donde congelar el tiempo de la historia presente bajo la excusa de acercarse a otro tiempo. Ese mismo espacio, la casa, es el que desencadena el retorno de un pasado que no ha sido historizado por no haber tenido acceso a la palabra. Para Manuel, el tiempo se detuvo con la muerte de Mariana. La casa se convierte en un templo donde no transcurre el tiempo, sino a través de las imágenes congeladas de los años que pasó con ella. Cada rincón de la casa conserva una imagen que detalladamente archivada explica a qué momento hace referencia. Manuel se alimenta de esos recuerdos estáticos, atemporales, y muere en el momento que esta eternidad se desgarrar, al descubrir a Minaya e Inés ultrajando la habitación nupcial.

⁶¹ La casa de Manuel pareciera ser una materialización del tiempo, a manera de las prosopopeyas antiguas; según Ricouer, estas encarnaciones del tiempo toman la dimensión fantasmagórica de seres emblemáticos (véase, Paul Ricouer, *Tiempo y Narración III. El tiempo narrado*, p. 831).

Al analizar el uso del espacio en la novela, Joan Oleza afirma:

La casa de su tío se ofrece una y otra vez a Minaya bajo el signo del cobijo frente a las inclemencias del tiempo presente, como el lugar donde se estanca un tiempo inmóvil e inaccesible a los acontecimientos exteriores [...] aquí, en la casa de la plaza de San Pedro, de Mágina, se vive otro mundo que el mundo, como en un convento, donde no penetra el presente histórico, pero sí indirectamente, entrelazado en la historia de amor y muerte de Mariana, Manuel y Jacinto, el pasado histórico.⁶²

El espacio privado de la comunicación se expande y adensa a medida que la superposición entre pasado y presente, entre Jacinto y Minaya, entre Mariana e Inés, entre Manuel y todos ellos, se hace más y más inextricable. Si la guerra ocupa un lugar en ese espacio de lo privado es porque interfiere como esos compañeros de viaje no deseados, y lo único que en verdad les interesa es su experiencia de amor, soledad y escritura. La casa es también un lugar relevante para la comprensión de la novela, porque crea un microcosmos social y alberga a representantes de las fuerzas históricas y sociales del pasado.

Para Francisco Ernesto Puertas:

La memoria precisa de lugares [espacio] a los que regresar, por lo que el enclave en que se ha situado la trama novelesca de *Beatus Ille* es el territorio familiar de la infancia del escritor, convertidos (tiempo y lugar) en un espacio mítico, desprovisto de una identificación precisa para adquirir cierta dosis de universalidad, pero al mismo tiempo dotado de una denominación que permita reconocerlo gracias a que se ha adoptado el nombre del cercano parque natural de Mágina.⁶³

Así pues, el deseo de volver, la nostalgia por los tiempos y los lugares ya transitados, surge en Minaya y en Solana del profundo desencanto que tiene, no ya con la realidad presente, sino con el desenvolvimiento de los hechos ya sucedidos y que la memoria quiere dulcificar y transformar, ya que en el caso de Solana sabe que desea volver a un lugar inhóspito, a ese mismo pueblo del que deseó escaparse y al que está aferrado (porque se halla instalado en un lugar de la memoria que se identifica con los sueños de infancia). La inexistencia de ese espacio soñado y recordado, su carácter mítico, fantasioso y también

⁶² Joan Oleza, “*Beatus Ille* o la complicidad de historia y novela”, *Bulletin Hispanique*, 98-2, 1997, p. 378.

⁶³ Francisco Ernesto Puertas Moya, *art. cit.*, p. 197.

cronotópico, mezcla de lugares y de tiempos, es lo que lo hace deseable, por más que un despechado Solana reconociera ante Mariana que esos lugares eran inhabitables, porque están hechos sólo para el estéril deseo, para la infelicidad y la desdicha.

Mágina es un universo mítico que guarda secretos, vidas misteriosas, muertes falsas, y muertes premeditadas, incógnitas, relaciones insospechadas... Ofrece una “estampa remota, un pretexto dócil para la contemplación, un recinto vacío y dispuesto a ser ocupado por la literatura”.⁶⁴

La descripción del espacio salpica toda la novela y se percibe su aspecto misterioso:

Mágina fue primero el nombre de una apacible ciudad de mercaderes y umbrosas villas romanas tendidas en la llanura del Guadalquivir, y alguna vez el arado o el pico de los arqueólogos destierra en aquella rivera cenagosa una piedra de molino o la estatua decapitada de una divinidad púnica o íbera, pero la otra Mágina, la amurallada y alta, no fue edificada para la felicidad o la vida que fecundaban las aguas del río y la diosa sin advocación ni rostro, sino para defender una frontera militar, primero de los ejércitos cristianos y luego de los árabes que subieron desde el sur para reconquistarla y fueron vencidos junto a las murallas que ellos mismos levantaron⁶⁵

Así como en la casa familiar de Manuel el tiempo se detiene y en esa inmovilización surge la memoria personal e histórica, en la ciudad de Mágina, sus calles y sus estatuas se convierten, en los paseos de Minaya e Inés, en los relatos de Utrera, en la lectura del manuscrito de Solana y en el cuaderno azul, en el espacio donde la violencia histórica se reactiva y se presenta ante los ojos de Minaya, cuando éste la recorre como si de un laberinto se tratara. Mágina es una ciudad mítica, porque sale del tiempo y del espacio. Al igual que la casa, Mágina está congelada en el tiempo al son de las campanas de un reloj que marca rutinariamente unas horas que no tienen sentido, de unos monumentos cargados de historias que nadie conoce (y que Minaya e Inés descubrirán). Serán estos dos personajes los que devuelvan a la ciudad su condición esencial de testigo de la Historia.

⁶⁴ Antonio Muñoz Molina, *op. cit.*, p. 257.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 83.

El tiempo en Mágina gira en torno a un reloj y a una estatua. El reloj en la torre de la muralla levantada por los árabes y la estatua de bronce del general Orduña, que tiene los hombros amarillos de herrumbre y huellas de palomas y nueve agujeros de bala en la cabeza y en el pecho.⁶⁶

En *Beatus Ille*, más que de un lugar físico, se trata de un espacio interior y sentido, penetrado por las vivencias del personaje, un espacio subjetivo que ya utilizó Marcel Proust, pues el espacio que aparece en sus novelas es un viaje a través de la conciencia, y sus paisajes son interiores. La interiorización y subjetivación del espacio son dos características del tratamiento espacial en *Beatus Ille*. Tanto Minaya como Solana interiorizan su visión del paisaje: “Mágina sobrevivió en él como una iluminación de su memoria, como si le bastara pronunciarlo para derribar murallas de olvido y tener ante sí la ciudad intacta, ofrecida y distante sobre su colina azul”.⁶⁷ Los desplazamientos de los personajes por las calles de Mágina y por la casa de Manuel son una metáfora de un viaje interior a sus recuerdos y tienen también un poco de “recorrido iniciático”.

Si el tiempo y el espacio surgen como el marco donde diferentes historicidades, diferentes realidades y múltiples deseos emergen y confluyen en perfecta sincronía especular y, a la vez, dan sentido tanto a la materia de la memoria como a la materia del deseo, la voz narrativa funciona como un demiurgo cuyo principal papel será el de ordenar precisamente desde y por su narración esas temporalidades convergentes, caóticas y ejecutoras de cualquier certeza basada en la cronología lineal del evento. Muñoz Molina, añadiendo en esta voz una tercera dimensión a su novela desde la que da sentido a su relato, utiliza la misma estrategia de simultaneidad y paralelismo que con el espacio y el tiempo: la voz narrativa combina magistralmente las voces de Minaya y Jacinto Solana, confundidas, combinadas, unidas inextricablemente a lo largo de todo el relato para mostrar aquello que

⁶⁶ *Ibidem*, p. 68.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 22.

la espacialidad (el lugar del acontecimiento —por un lado, el asesinato de Mariana ligado a la historia de España, al horror de la guerra y al vacío de la posguerra—; y por otro, el robo del proyecto de escritura sobre Solana ligado a los conflictos sociales de la dictadura) y la temporalidad (la fracturación del tiempo histórico en la simultaneidad de la realidad y el deseo) no muestran por sí solos: el acceso a la verdad histórica, a la verdad del acontecimiento, éste se produce sólo cuando se realiza el reconocimiento de que toda recuperación del pasado, toda Historia, es una historia del presente que emerge en la producción discursiva del recuerdo y de la experiencia. Oleza señala a este respecto:

Los personajes del presente y los del pasado viven inmersos en la historia, en la de la guerra civil y en la del franquismo, porque el presente y el pasado son inevitablemente históricos, pero viven la historia no en el espacio de lo público sino en el de lo privado, y buscan no la crónica de los acontecimientos públicos sino la verdad privada, la memoria del corazón [*que tiene que ver con la traición, con el engaño, con el adulterio*], este lado de acá de la experiencia personal. Transitan por la historia plenos de privacidad. Hubieran querido entonar ese *beatus ille* horaciano que la historia les prohíbe, pero que no por enmudecido deja tenazmente de resonar.⁶⁸

Pero la materialización concreta de esta voz narrativa la encontramos en el manuscrito de Solana, en el cuaderno azul supuestamente escrito en la casa de Manuel antes de irse a “La Isla de Cuba”. Así, en *Beatus Ille* nos topamos con el motivo del manuscrito hallado, hecho capital de la intriga y clave decisiva de la novela. El recurso, el del manuscrito hallado en Zaragoza, o en una botella, había sido ya mil veces empleado, y no podía volver a repetirse su uso con la inocencia de la primera vez. La conciencia de ese recurso utilizado en tantas ocasiones no invalidaba, sin embargo, su posibilidad. La vanguardia fantaseó con la innovación constante, con la creación de sucesivos motivos originales jamás empleados y que se deberían al genio particular del autor. La literatura actual, acepta esos recursos, hace acopio de esos artificios y regresa al pasado para servirse de materiales ya utilizados. Pero ahora se propone reunirlos en esa vecindad inaudita,

⁶⁸ Joan Oleza, *art. cit.*, p. 379. Los corchetes son míos.

frustrando parcial y deliberadamente su efecto con la ironía (un manuscrito), o haciéndonos retornar a esa fuente al tiempo que nos advierte de su imposibilidad. Pero hay más.

¿Unos manuscritos del poeta olvidado Jacinto Solana, objeto de la tesis doctoral de Minaya? En la novela hay la idea del escritor inédito con texto oculto en un arcón, la idea de la obra en progreso, la idea de la obra fingidamente autobiográfica. Si ahora nosotros podemos leer los manuscritos de Solana, los destinatarios empíricos y externos de esta ficción, es porque alguien, un narratario interno, los lee por nosotros y, sobre todo, porque alguien los escribe para quien lee por nosotros en tiempo real, que es algo bien distinto.

Este manuscrito es descubierto por Minaya en la búsqueda de materiales para su tesis doctoral sobre Solana, en la espera de encontrar el manuscrito del último proyecto de Solana, *Beatus Ille*. Por la importancia de este hallazgo dentro de la novela citaremos en extenso cómo se produce éste:

[...] halló el paquete de viejas cuartillas manuscritas y atadas con una cinta roja. No era preciso acercarse a la palmatoria para leer el nombre escrito en la primera página: podía reconocer a Jacinto Solana no sólo en su caligrafía insomne, sino, sobre todo, en la aptitud para el secreto que parecía haberse perpetuado en él aún después de su muerte. Lo mataron, creyeron desbaratar su memoria pisoteando la máquina de escribir que se le oyó golpear sin tregua durante tres meses en la habitación más alta de la casa, rasgaron y quemaron en una hoguera que se alzó en el jardín los papeles que había escrito, pero igual que un virus que se aloja en el cuerpo y regresa cuando el enfermo lo creyó exterminado, las palabras furtivas, la escritura incesante de Jacinto Solana aparecía de nuevo veintidós años después, y en un lugar, supuso Minaya, que a él le hubiera complacido: la habitación más intacta de aquella casa, el cajón donde se guardaba el vestido nupcial y las sedas íntimas de la mujer que amó, de tal modo que el olor del papel se confundía con el perfume de la ropa, heredero lejano de otros perfumes que estuvieron en la piel de Mariana.

Sólo más tarde, cuando leyó los manuscritos, pudo Minaya entender por qué Manuel le había mentado diciéndole que no quedaba ni una página del libro que Solana estaba escribiendo cuando lo mataron. Decía *Beatus Ille* en el inicio de la primera cuartilla, pero no era, o no lo parecía, una novela. Sino una especie de diario escrito entre febrero y abril de 1947 y cruzado de largas rememoraciones de las cosas que habían sucedido diez años atrás. A veces Solana escribía en primera persona, y otras veces usaba la tercera como si quisiera ocultar la voz que lo contaba y lo adivinaba todo, para dar así a la narración el tono de una crónica impasible.⁶⁹

Este manuscrito es el documento que demuestra que Mariana no había sido víctima de una bala perdida en un tiroteo, sino que fue ejecutada por el escultor Utrera, quien fue

⁶⁹ Antonio Muñoz Molina, *op. cit.*, pp. 112-113.

forzado por la madre de Manuel a cometer el asesinato. El cuaderno azul revela datos que alteran la historia oficial y llevan a la verdad sobre el asesinato de Mariana. El autor dice:

No me queda sino el fatigado privilegio de enumerar y escribir, de calcular el instante justo en que no hice lo que debí o pude hacer o el modo en que un gesto o una palabra mía hubieran modificado el transcurso del tiempo como las tachaduras o los pormenores añadidos a mi manuscrito modifican la historia que yo imagino y recuerdo tan despojado de todo propósito de sobrevivir por ella en la memoria de nadie⁷⁰

Y de este modo viene el proceso de anagnórisis en donde el narrador nos dice que la muerte de Mariana no fue un trágico accidente, sino un asesinato:

No sintió nada, había dicho Medina, no oyó siquiera el disparo, ni supo que iba a morir: un golpe seco en la frente y luego la oscuridad y el olvido mientras caía de espaldas y su cuerpo ya inerte rebotaba sobre las tablas sucias. Pero yo recordaba que tenía las rodillas manchadas de estiércol, y que en su frente, adherida al pelo y al breve borde de sangre oscura que circundaba la herida, había una pluma de paloma, tan pequeña que el asesino no la debió advertir cuando le limpiaba la cara. También olvidó recoger el casquillo de su disparo único o acaso no pudo encontrarlo, urgido por la necesidad de huir.⁷¹

La trama se aferra a la voz narradora que transita de manera ambigua entre la descripción de lo que ve y la ficcionalización de lo que intuye y de los recuerdos que le gustaría tener del pasado. Esta voz, que guía a Minaya durante toda la novela, desenmascara a su dueño hacia el final de la novela: Es el propio Jacinto Solana, a quien todos creen muerto, quien desde la oscuridad dictó la historia como él quisiera recordarla.⁷²

Así, el agazapado narrador es Solana sobre el que Minaya investigaba y que en realidad no había muerto y vivía en la beatitud del anonimato. Y es él quien inventa este manuscrito, pues en realidad no había quedado rastro alguno de su obra: “No había, por

⁷⁰ *Ibidem*, p. 270.

⁷¹ *Ibidem*, p. 282.

⁷² La utilización del tópico del aparecido en los relatos que ficcionalizan la memoria del siglo XX provoca la ruptura del orden lineal del relato al introducir un objeto, que desde otro tiempo, revela lo inapropiado de la lógica que sostiene el relato del pasado. Algo o alguien que no estaba, que se daba por muerto, aparece; y tiene en sí mismo un carácter subversivo para con la lógica que explica el presente que lo invoca. En lo que concierne a España, emerge a partir de los años 80 y florece a lo largo de los 90 una problemática de la memoria que alimenta numerosos textos ficcionales. No es raro que, desde el punto de vista del dispositivo enunciativo, estos textos recurran a una instancia identificable, de tipo homo o autodiegético, que presenta la particularidad de contar después de la muerte.

supuesto, ningún cuaderno azul, ni manuscritos que yo hubiera olvidado en casa de Manuel antes de irme a ‘La Isla de Cuba’. No había más que cenizas de hojas en blanco y un hombre asediado y cobarde que no tuvo tiempo ni valor para pegarse un tiro”.⁷³

Solana, al saber de la existencia de Minaya y de su afán de escribir una tesis doctoral sobre él, concibe este juego para satisfacer la curiosidad de Minaya de saber la verdad. Solana es el narrador del texto entero, pero no cuenta solamente, sino que construye la historia que cuenta: Manipula los hallazgos de Minaya, imaginándose cómo Minaya iba a imaginárselo a él y a los demás y falsifica documentos para sugerirle ciertas pistas. Por medio de Inés se entera del actual saber, de las reacciones y de los escritos de Minaya. Minaya, por su parte, (re)construye una imagen idealizada de un poeta-mártir. Solana es personaje de Minaya y éste es el objeto de narración de Solana. Uno está reflejándose en el otro, cambiando siempre de sujeto y objeto, de autor y lector, pero el doble espejo no revela una imagen más acertada de la realidad (ficcional), sino que resulta ser un doble espejismo.

Yo he inventado el juego, pero usted ha sido mi cómplice. Era usted quien exigía un crimen que se pareciera a los de la literatura y un escritor desconocido o injustamente olvidado que tuviera el prestigio de la persecución política y de la obra memorable y maldita, condenada, dispersa, exhumada por usted al cabo de veinte años [...] concebí el juego, igual que si se me ocurriera de pronto el argumento de un libro. Construyámosle el laberinto que desea, pensé, démosle no la verdad, sino aquello que él supone que sucedió y los pasos que lo lleven a encontrar la novela y descubrir el crimen. [...] Ahora usted es el dueño del libro y yo soy su personaje, Minaya. También yo le he obedecido.⁷⁴

La imaginación de Solana y de Minaya hace resucitar a los personajes del pasado, y sin la intervención de Minaya, la historia de Solana no hubiera adquirido cuerpo.

A decir de Justo Serna:

Solana tiene el poder de narrar porque cuenta con información y con fuentes, con un testimonio que es versión y relato, tiene el poder de adjuntar lo que no sabe exactamente porque cuenta con una imaginación que añade verosíblemente lo que es probable que suceda. Es decir, además de la impostura, de la estricta falsedad, Solana es dueño de su capacidad para pensar lo posible y lo

⁷³ Antonio Muñoz Molina *op. cit.*, p. 348.

⁷⁴ *Ibidem*, pp. 349, 350, 351.

probable, para completar sensatamente lo que no está en disposición de saber o de comprobar. Con ello ejecuta un acto soberano, el de la imaginación, ese poder que va más allá de lo estrictamente documentado y que nos hace adentrarnos en el pasado como si éste fuera porvenir, hecho no acaecido; con ello despliega una actividad propiamente humana: la capacidad de los seres humanos de anticipar o de completar lo que su limitación les impide conocer gracias a su experiencia o gracias a las analogías que aventuran en las situaciones que no ven, o que viéndolas no saben su significado.⁷⁵

De este modo, tiempo, espacio y un narrador que aglutina las voces de varios personajes y sus relatos se unen para, desde su condición de estrategia narrativa y de significativo ético de escritura, poner en escena una importante reflexión sobre la historia y su papel en el presente. En este relato que apunta al pasado en Solana y al presente en Minaya, cuya relación resulta en un tiempo perfectamente sincrónico a través del deseo de Solana ominosamente repetido en Minaya; por estos espacios donde lo colectivo y lo personal convergen en los recorridos por las recámaras de la casa de Mágina, por sus calles y sus plazas y sus esculturas; en estas temporalidades que rompen toda posibilidad de alinear la Historia en un continuo cronológico; y, finalmente, en esta voz narrativa que le pertenece tanto a Solana (narrador de *Beatus Ille*) como a Minaya, se exponen ya los principios poéticos y éticos de su autor, para los cuales la escritura de la memoria (contenida en una narración que se desarrolla minuciosamente ante los ojos del lector —en la investigación de Minaya, en la manipulación que hace Solana de ella y de su relato y en el desvelamiento final del misterio) es, sobre todo, presente y pasado; es experiencia y es recuerdo; es realidad y es ficción; es sobre todo, evento y deseo. La historia del pasado deviene así la historia del presente.

Muñoz Molina, desde *Beatus Ille*, propone una seria reflexión sobre el silencio y el olvido de la guerra civil española, haciendo que la voz de un muerto resurrecto (o, podríamos decir, un muerto falso, Solana) abra la conciencia de un sujeto evadiéndose de

⁷⁵ Justo Serna, *art. cit.*, p. 256.

su realidad presente (Minaya) al enfrentarse al hecho de que el pasado retorna ominosamente en la experiencia del presente: la memoria del evento histórico —la guerra civil, sobre todo— y la memoria privada en su confluencia en la investigación y la escritura dan como resultado la toma de conciencia de que lo público y lo privado, lo histórico y lo personal son indisociables a la hora de dar lenguaje a la memoria y en su indisociabilidad se encuentra, precisamente, la razón ética de la escritura de una historia que se quiere muerta.

Muñoz Molina escribe una novela que construye una memoria, no de la República y la Guerra Civil, sino la de su propia generación, que en 1969 vivió las revueltas estudiantiles y tenía de ese pasado dos discursos cerrados que se negaban uno a otro: una memoria heroica, cristalizada, ajena, de unos héroes intachables, por un lado, y, por otro, el discurso franquista que a esos mismos condenaba al infierno sin contemplaciones. En el contexto español del 69, que se esboza levemente en la novela, resulta imposible tender un puente que identifique y reúna esos momentos, el 37 y el 69, como de una sociedad única. *Beatus Ille*, en los ochenta, es casi un reconocimiento cultural para España, al tender ese puente establece un nuevo modo de relacionarse con la historia del siglo XX español.

Muñoz Molina nos advierte, a lo largo de sus novelas, sobre el importante grado de subjetividad que esconde todo recuerdo, pero no para considerarlo un defecto de la memoria, sino para proponer este proceso de desfiguración del pasado que realiza la memoria como una de las tantas formas de la “verdad”. A partir de esto, considera como un imperativo ético que el pueblo español realice esta doble operación de salvar la memoria, es decir, recordar lo sucedido e inventar la memoria, construirla a partir de las distintas versiones (incluso a veces contradictorias) de cada ciudadano, dejando de lado el criterio de verdad y falsedad y reconociendo que un pueblo, al construir, reconstruir y transmitir su memoria constituye su propia identidad como tal.

Por lo tanto, “salvar e inventar la memoria” es la operación que Muñoz Molina propone para recuperar el pasado y configurar la propia identidad no sólo colectiva sino también personal. Hace falta ese proceso doloroso de la recomposición; desenterrar el pasado pero no en el recuerdo, sino en la imaginación; rehacer las imágenes, hacerlas pasar por el espejo, sacarlas de sí, hacerlas nacer, vivir y moverse en ese universo virtual que no duplica sino recrea nuevos mitos mediante el proceso mágico-lúdico-trágico tras el cual los fantasmas vuelven a vivir en el contexto del espacio vacío de la representación, en ese desciframiento de la propia estructura mitológica plural y multiforme.

***Mala gente que camina* de Benjamín Prado. ¿Cómo se borran las fronteras entre ficción y realidad?**

Benjamín Prado nació en Madrid el 13 de julio de 1961. Novelista, ensayista y poeta. Ha publicado las novelas *Raro* (1995), *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo* (1996), *Dónde crees que vas y quién te crees que eres* (1996), *Alguien se acerca* (1998), *No sólo el fuego* (1999), *La nieve está vacía* (2000), *Mala gente que camina* (2006) y *Operación Gladio* (2011). Además ha publicado el libro de relatos *Jamás saldré vivo de este mundo* (2004). El volumen *Ecuador* (2002) reúne sus primeros cinco libros de poesía. Después ha publicado *Iceberg* y *Marea humana* (2007). Ha recibido diversos premios entre los que se encuentran el Hiperión, el Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla, el Premio Andalucía de Novela, el Generación del 27.

Es autor de los ensayos *Siete maneras de decir manzana* (2001), *Los nombres de Antígona* (2001), *A la sombra del ángel* (trece años con Alberti) (2002) y *Romper una canción* (2010), asimismo ha publicado el volumen de aforismos *Pura lógica* (2012). Su

obra ha sido traducida en varios países, entre ellos Estados Unidos, Alemania, Francia, Gran Bretaña, Italia, Grecia, Dinamarca, Portugal, Croacia, etc.

La historia y la memoria nunca han sido amigas. Ni amantes siquiera. Lejos una de la otra. La objetividad del relato histórico frente a la condición subjetiva del recuerdo. El punto de vista que apuntala el oficio de una buena escritura de ficción no existía en el afán incuestionable del historiador por encontrar la verdad de los hechos. Así era hace unos años. Ahora no tanto. Algo junta a los novelistas y a los historiadores: la búsqueda de la verdad. Eso los junta. Y entre ambos, un material imprescindible: la memoria.

Mala gente que camina de Benjamín Prado es esa mezcla interesante de las tres materias (Historia, Literatura y Memoria). Va creciendo incluso desde los atolladeros en que se mete al principio su autor y que uno piensa que le va a resultar difícil salir indemne de su atrevimiento. Personajes que existieron realmente, escritores a los que admira y otros a quienes abiertamente desprecia junto a algunos que se inventa y al final serán los que resulten más verosímiles, insoportablemente creíbles muchas veces, más de verdad que aquellos otros que aparecen en los libros de historia y en los de literatura. La realidad y la ficción: el cuento de siempre que regresa ahora, en esta novela *Mala gente que camina*.

La novela trata de la guerra y la posguerra española. Una investigación literaria. La búsqueda de materiales para un trabajo sobre Carmen Laforet, la autora de *Nada*. En el camino del profesor que la lleva a cabo se cruza otra escritora, Dolores Serma, que ha escrito una novela desconocida titulada *Óxido*. Esta última narración esconderá uno de los horrores más escondidos del franquismo: la entrega de los hijos de las presas republicanas a las familias del Régimen. La investigación, la escritura de esas pesquisas: un profesor de literatura metido a detective a lo Sherlock Holmes. La escritura en clave de esa novela de Dolores Serma. A manera de diarios secretos. Los familiares de Dolores Serma

acomodados al silencio, al miedo después, al cinismo casi siempre, se niegan a la publicación de la novela.

En la génesis de *Mala gente que camina* se destaca un testimonio fundamental (documento): *Els nens perduts del franquisme* (“Los niños perdidos del franquismo”), documental de Montserrat Armengol y Ricard Belis, transmitido por TV3, televisión catalana, el 20 y 27 de enero de 2002. Mientras preparaba una novela que contaba con Carmen Laforet como plato fuerte de su argumento, Benjamín Prado vio el documental de la TV3 de Cataluña en torno a los niños robados por el franquismo a las madres encerradas en prisiones y campos de concentración, y en este desvelado asunto encontró un frente nuevo en el que incluso pudo incorporar su primer impulso sobre Laforet. En este caso, el video se utiliza como documento para la construcción de *Mala gente que camina*.

Al respecto el mismo autor comenta:

Yo no sabía nada absolutamente del tema del que trata esta novela. No tenía ni idea de que en España hubiera niños robados. Y cuando un día, al llegar a casa, puse la televisión, yo estaba escribiendo otra novela, estaba escribiendo una novela que tenía el mismo narrador, que también estaba escribiendo un ensayo sobre Carmen Laforet, a quien yo mismo he dedicado una pequeña monografía [...] Cuando llegué una noche a casa y puse la televisión, apareció un reportaje de TV3 sobre los niños robados por la dictadura a los republicanos, y yo verdaderamente me quedé perplejo. Pensé: “Pero cómo que niños robados. Los niños robados es un problema de Argentina, de Chile, de Uruguay, de los años 70. Por qué no sé yo nada de niños robados, por qué no sabe casi nadie nada en este país de niños robados”. Y entonces me pareció una historia digna de ser contada, me pareció una historia que casi resultaba increíble que nadie hubiese contado y, desde luego, me pareció un historia de novela, con lo cual, a partir de ese momento, yo durante los siguientes cuatro años sólo hice dos cosas en mi vida que fueron investigar y estar asustado, asustado porque cada vez que entraba en una librería lo hacía convencido de que algún miserable o habría escrito mi novela ya y había contado la historia de los niños secuestrados.⁷⁶

Entre las razones por las que Prado escribió esta novela enumera la falta de una reflexión histórica completa, la necesidad de saldar las cuentas con la parte más negra del pasado español. También para el autor esta novela lo lleva a mirar un poco más hacia la

⁷⁶ Benjamín Prado, “La Literatura contra la impunidad de la Historia”, en Foro complutense: Escritores en la Biblioteca, 8 de febrero de 2007, pp. 2-3, en línea, http://pendientedemigración.ucm.es/info/fgu/descargas/forocomplutense/conf_bpardo_080207.pdf.

propia historia española reciente. Pero sobre todo el autor menciona que una de las razones principales para escribir *Mala gente que camina* es la duda, y dudas serias sobre la transición democrática, sobre la idea de que la transición fue perfecta, al respecto comenta:

Yo tengo serias dudas, y es una de las razones por las que escribí esta novela [*Mala gente que camina*] y por las que hago otras cosas que hago a menudo, tengo serias dudas sobre nuestra transición democrática, no sobre la transición, que creo que en su momento seguramente fue la mejor que se podía hacer y que creo que, además, le ha dado buenos resultados a este país; sí sobre esa idea de que la transición fue perfecta, lo dejó todo sellado, resuelto, suturado para siempre y absolutamente intocable. No estoy tan de acuerdo con eso. Creo que la transición española se pactó con los restos del franquismo, creo que la transición española dio lugar, por ejemplo, a la Ley de Amnistía del año 1977, uno de cuyos puntos dice que “quedan absueltos todos los delitos de sedición y rebelión militar y todos los hechos derivados de ellos”, y ya sabéis lo que hay debajo de la palabra “hechos” en este caso: mucha sangre, muchos crímenes, mucha injusticia.⁷⁷

Para Prado, la Historia y el olvido hacen mala pareja. Para él actualmente en España se ha construido una Historia sin memoria, una Historia sin la memoria de los perdedores de una guerra, sin la memoria de los represaliados; de este modo, para Prado, la Historia, sin el elemento de la memoria, se parece más a las historias de las novelas, de los libros, más parecida a la ficción que a la narración de los hechos.⁷⁸ Y a esto se enfrentó a la hora de investigar para escribir *Mala gente que camina*:

Cuando yo me puse a escribir la historia de los niños robados, como es una historia que no está contada en los libros grandes, en las monografías, pues hay que buscarla a libros pequeños, hay que ir a buscarla a libros publicados por ayuntamientos, por diputaciones, a libros que cuentan la represión puerta a puerta y apellido a apellido casi, por ejemplo, los libros de algunas supervivientes de las cárceles franquistas también, de Tomasa Cuevas, de Juana Doña. Tomasa Cuevas, por ejemplo, al salir de la cárcel de Ventas, cogió un magnetófono y fue grabando testimonios de las sobrevivientes.⁷⁹

Así, tras un periodo de cuatro años de lecturas y relecturas (investigación), Prado configuró una novela histórica del tipo que más tradición tiene en la historia de la novela española: la de los Episodios Nacionales galdosianos.⁸⁰ Se corresponde con el tipo de

⁷⁷ Benjamín Prado, *art. cit.*, pp. 3-4. Los corchetes son míos.

⁷⁸ *Cfr. Ibidem*, p. 4.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 5.

⁸⁰ *Mala gente que camina* se puede clasificar como novela histórica, que empezó a ser un fenómeno importante entre los escritores posmodernos a partir del final del siglo XX. Es un claro ejemplo de la alianza

novela en que una historia ficcional en primer plano sirve para enhebrar sucesos y figuras históricas sacados de la realidad, personajes con quienes los héroes ficticios aparecen conviviendo y cuyas apariciones conjuntas, en el caso de esta novela muy concretamente, están puestas al servicio de destacar la verdad histórica de fondo que se quiere poner en primerísimo plano. Ignacio Soldevila y Javier Lluch distinguen cuatro tipos de narrativas que abordan el pasado: el primero es el que más se adecua a los hechos históricos; en el segundo tipo, se combina un modelo de mundo verificable y un modelo de mundo imaginario con efectos de realidad, ambos universos se entrelazan en la trama para que el lector no pueda distinguirlos, como en el caso de *Mala gente que camina*. En este tipo de novelas los personajes ficcionales están enmarcados con acontecimientos demostrables, a tal punto que es necesario una revisión de los datos para saber si los arquetipos de los narradores tienen su par en la Historia. En el tercer tipo podemos encontrar la creación de un universo verosímil que prescinde de las referencias directas al mundo real. La cuarta categorización es la que utiliza los datos de la Historia real con total desenfado sin respetar la realidad de los hechos, algo que se puede hacer descaradamente avisando de las intenciones.⁸¹ Al respecto el mismo Prado comenta:

Al reconstruir la historia, digamos que es un libro partido en dos, por una parte es una novela, que es lo único que yo puedo, quiero y tenía la intención de escribir, no soy historiador, ni ganas ni capacidad tengo para serlo, pero quería escribir una novela como las de Galdós. ¿Cómo son las novelas de Galdós?, que siempre repito que es sin duda el mejor novelista del siglo XIX; ni Balzac ni Dickens, en absoluto, Galdós es el mejor sin duda. ¿Qué hace Galdós? Pues deja caer un personaje, como quien deja caer una gota de tinta en el agua, que lo cambia todo, no solamente porque obliga a ese personaje de ficción a relacionarse con personas reales, con seres reconocibles y vivir acontecimientos ciertos, sino que obliga también a los personajes reales a comportarse como seres de ficción.⁸²

entre historia y ficción; el relato se desarrolla a través de un personaje ficticio, Dolores Serna, que sirve para reconstruir los hechos reales de la posguerra española, época que le toca vivir al personaje.

⁸¹ Ignacio Soldevila Durante y Javier Lluch Prats, “Novela histórica y responsabilidad social del escritor: El camino trazado por Benjamín Prado en *Mala gente que camina*” en *Olivar: Revista de literatura y cultura españolas*, núm 8, vol. 7, 2006, p. 37.

⁸² Benjamín Prado, *art. cit.*, p. 5.

En otra parte el autor insiste:

Yo lo que quería hacer era Galdós, es decir, dejar caer un personaje de ficción en una historia real en la que convive con personajes auténticos, y eso es un camino de ida y vuelta. Por un lado, hay que conseguir que el personaje ficticio se interrelacione con los reales, y por otro hay que lograr que los reales funcionen como personajes de novela. Esa es parte de la diversión de escribir un libro así. Yo no aspiro a la exactitud, sino a la verosimilitud, aunque a eso aspiran todos los novelistas, incluso cuando uno se inventa un monstruo como Frankenstein.⁸³

Para lograr esta verosimilitud, Prado hace uso de una poética realista cuyo fundamento, según Joan Oleza, “radica en la voluntad de representar la experiencia de *lo-real-otro* desde el punto de vista, la situación y la voz de un personaje implicado, la plena restitución de un designio de mimesis”.⁸⁴ La intención del autor es crear la imagen de la realidad y recrear la memoria, sobre todo el caso de los niños robados de las presas republicanas. La realidad presentada en la mayoría de las novelas actuales es un enigma que abre varias interpretaciones. Dos puntos sobresalen de esta novela: el valor de la memoria histórica y la aparición de lo históricamente reprimido (espectros o fantasmas), el robo de los niños a las presas republicanas durante el franquismo.

Para evidenciar toda la atrocidad orquestada por el régimen, Prado crea la historia personal de una de las víctimas inocentes de esa política descerebrada, la de la desconocida escritora Dolores Serna y su familia. Desde el punto de vista de la trama es un recurso bien elaborado que desemboca en una anagnórisis llevada a término con acierto. Para ello, Prado presenta la historia de un profesor de literatura de un instituto de secundaria que, cuando se halla inmerso en la preparación de una conferencia sobre una de las novelas de posguerra por excelencia, *Nada*, descubre, a través de la madre de uno de sus alumnos, que junto a Carmen Laforet una joven escritora escribía otra novela que no tendría igual fortuna, pero

⁸³ Jaime Fernández, “Entrevista a Benjamín Prado”, en *Tribuna complutense*, núm. 51, 20 de febrero de 2007, p. 15.

⁸⁴ Joan Oleza, “Un realismo postmoderno”, *Ínsula*, núm. 589-590, El espejo fragmentario, 1996, p. 8.

que, más de sesenta años después, sirve para sacar a la luz uno de los grandes dramas de posguerra: el robo de niños a presas republicanas por parte de las instituciones del poder franquista. Así, por casualidad, una casualidad que demuestra la permanencia todavía de una memoria viva latente gracias a la cual es imposible el olvido, el narrador descubre la existencia de Dolores Serma, cuya personalidad es tan enigmática como su novela *Óxido*, una novela oscura, escrita en clave kafkiana, que narra las surrealistas vivencias de una mujer que no logra encontrar a su hijo por muchos esfuerzos que emplee en buscarlo. Nadie sabe nada de él, pero a ella todo el mundo la conoce, y deambula por una ciudad llena de zanjas, por calles cuyos nombres varían de un día para otro, calles con iglesias que le cierran sus puertas, autoridades que le aseguran que ella nunca tuvo ningún hijo. La clara interpretación del texto choca brutalmente con la vida que, al parecer, ha llevado la ahora anciana enferma de Alzheimer, Dolores Serma, militante de la Sección Femenina y la organización de beneficencia infantil del Auxilio Social en su juventud. La incoherencia de hallarse ante una mujer acusada de afinidad al régimen franquista que escribió acerca del drama de cientos de mujeres republicanas empuja al protagonista narrador a adentrarse en la historia familiar de Dolores Serma a través de su nuera, Natalia Escartín, madre de uno de sus alumnos y esposa de Carlos Lisvano Serma, el hijo de Dolores.

El narrador nacido en 1961 (como Prado) relacionado de modo fortuito con las hermanas Serma, cuya historia le apasiona hasta transformarlo en un detective, acabará sacando a la luz la oscura historia en su integridad tras siete meses de indagaciones. Así irrumpen en *Mala gente que camina* la presencia de un tipo de narrador en primera persona que por sus características llamaremos intra-autor. Según la narratología, la narración es un relato autodiegético, es decir, un relato con un narrador en primera persona, que relata la historia y se convierte en un personaje dentro de la propia historia. Sin embargo, cabe

puntualizar que este intra-autor no es omnisciente, ya que al desempeñar una función de personaje dentro de la novela está limitado en cuanto a su omnisciencia de algunos de los sucesos. Este intra-autor desconoce en muchas ocasiones el perfil fisonómico y psicológico de los personajes a los que poco a poco irá descubriendo a lo largo del texto. Benjamín Prado revelará el nombre de este narrador hasta el final del relato, Juan Urbano. Esto es dicho casi al pasar pero en una estratégica posición de cierre: “Por cierto, me llamo Juan. Juan Urbano, para servirles. Con tanto jaleo, casi se me olvidaba decírselo”.⁸⁵

Así pues, el yo que se construye en *Mala gente que camina* está sometido a determinadas particularidades que velan toda referencia estable que permita una identificación término a término con la instancia de autoría, es viable concluir que estas veladuras se dan aún con la aparente revelación para la cual funciona el nombre propio como una herramienta. El nombre también “vela”, al menos en dos de las acepciones del término; cubre, oculta a medias algo, lo atenúa, lo disimula y, a su vez, borra total o parcialmente una imagen en el acto de echar luz sobre ella. En este sentido, la plasmación del nombre es inversamente proporcional a la posibilidad de delinear con alguna certeza al personaje. El nombre cobra centralidad en *Mala gente que camina* porque a la vez que acarrea un efecto tranquilizador —en la medida en que parece contribuir a una delimitación más certera del narrador—, crea complejidades para la homologación entre narrador-personaje y autor. El yo que se construye en *Mala gente que camina* de Benjamín Prado da forma a un personaje que responde a un anclaje generacional semejante al de la instancia de autoría. Asimismo, ese yo forma parte de una inquietud común en una generación que apela a diversos intentos por convertir en literatura un pasado traumático que le compete, pero que a la vez la excluye.

⁸⁵ Benjamín Prado, *Mala gente que camina*, p. 428.

Pero también hay que advertir que este yo-narrador-protagonista, Juan Urbano, cuenta en primera persona el derrotero de su búsqueda mediante guiños que invitan a la homologación entre narrador y autor: la actividad profesional (escritor-docente), la fecha de nacimiento (1961), y el personaje de la madre de Juan Urbano que Prado reconoce que es su propia madre: “La madre, imagínate, es mi madre, y al final de la novela el narrador quiere a su madre como yo a la mía”,⁸⁶ por poner algunos ejemplos. Estos componentes autobiográficos reales y ficticios expuestos en la narración contribuyen a difuminar la frontera entre este intra-autor y el autor Benjamín Prado de la vida real. Esto nos lleva a plantear si la novela puede catalogarse como una autoficción, que es un género híbrido resultado de la mezcla de dos géneros: la autobiografía y la novela. Esta duda surge porque *Mala gente que camina* depende en gran medida de estos elementos autobiográficos.

Bertrand afirma que la autoficción se ha llegado a concebir como “un género corolario de la autobiografía y de la novela”.⁸⁷ Para Manuel Alberca:

una autoficción es una novela que, igual que todas las novelas, deja al autor y al lector libres para imaginar como verosímil lo que allí se cuenta y, al respetar la identidad onomástica de autor, narrador y protagonista, propia del pacto autobiográfico, pareciera que el primero se compromete a decir la verdad. El resultado es una propuesta lo suficientemente ambigua e indeterminada como para que el lector dude al interpretarla: ¿novela o autobiografía?⁸⁸

Francisco Ernesto Puertas dice que la autoficción “se trata de una narración ficticia en la que el autor escribe sobre sí mismo, aunque utilice para ello a un personaje al que le presta su propio nombre u otros mecanismos de identificación.”⁸⁹ Estas definiciones llevan

⁸⁶ Benjamín Prado, “La Literatura contra la impunidad de la Historia”, *art. cit.*, p. 27.

⁸⁷ Maryse Bertrand de Muñoz, “Novela histórica, autobiográfica y mito (La novela y la guerra civil española desde la Transición)” en José Romera Castillo et al. (eds.). *La novela histórica a finales del siglo XX. Actas del V seminario internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED*. Madrid: Visor, 1996, p. 23.

⁸⁸ Manuel Alberca “Aventis de autor (autoficciones)”, en *Clarín. Revista Nueva de Literatura*, 7 de mayo de 2007, en línea, <http://www.revistaclarin.com/567/aventis-de-autor-autoficciones/>, s/p.

⁸⁹ Francisco Ernesto Puertas Moya, “Una puesta al día de la teoría autoficticia como contrato de lectura autobiográfica”, en *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 14, 2005, p. 302.

reflexionar sobre uno de los pilares de la autoficción relativo a la identidad nominal de autor y personaje: ¿es un requisito imprescindible que el nombre propio del protagonista coincida con el del autor o no, y que aparezca expresamente en la narración?

Los críticos Manuel Alberca y Mariela Sánchez consideran que para designar que una narración pertenece al género híbrido de la autoficción es necesaria la identidad nominal expresa y la convergencia onomástica entre narrador y/o personaje y, por otro lado, autor:⁹⁰

La identidad nominal de personaje y autor en la auto-ficción constituye uno de sus pilares fundamentales y ocasiona una alteración de la expectativa del lector, que contrariamente al “aura de verdad”, que, a juicio de Lejeune, produce siempre la presencia del nombre propio del autor, en la novela no se cumple. Dicha coincidencia onomástica, lejos de afianzar la veracidad del relato, resulta inquietante o al menos desconcertante en un primer momento. La mera aparición de un nombre idéntico al del autor en una novela es una invitación a que el lector reconozca la figura de este en el texto, aunque dicha identificación quede inmediatamente atenuada o desmentida al producirse en el contexto de una ficción. De este modo, el autor autoficcionario se afirma y se contradice al mismo tiempo. Es como si nos dijese: este soy y no soy yo, parezco yo pero no lo soy. Pero, cuidado, porque podría serlo.⁹¹

Para Francisco Ernesto Puertas, con quien coincidimos, no es necesaria una identidad nominal expresa y tampoco la homonimia entre autor y narrador-personaje:

El dato más significativo [de la autoficción] suele ser la identidad nominal, aunque éste no siempre se revela de un modo directo, por lo que podemos encontrarnos con un protagonista anónimo, sin nombre, al que debemos identificar con el autor mediante otros sistemas que la mera atribución de idéntico nombre.⁹²

Y continúa diciendo:

Hay dos motivos por los que consideramos que dicho requisito [el que el nombre propio del protagonista coincida con el del autor] no es de obligado cumplimiento, a saber:

- En primer lugar, porque el autor está en su derecho de emplear un pseudónimo con el que protegerse o expresarse, usando por tanto su personaje un nombre que lo identifique, que le sirva para crear vínculos y relaciones con esa denominación arbitraria que ha elegido para su criatura ficticia pero que, no lo olvidemos, dicho nombre es tan arbitrario como el suyo oficial, el que figura en los registros y documentos.

⁹⁰ Cfr. Mariela Sanchez “Entre la autoficción y la biografía novelada. Narrativa española de la memoria”, en *Actas del II Coloquio Internacional “Encuentros del yo”*, Rosario 18 al 20 de agosto de 2010, Centro de Estudios de Literatura Argentina, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, en línea, http://www.celarg.org/int/arch_coloquios/s_nchez_acta.pdf, p. 6, y Manuel Alberca *art. cit.*, s/p.

⁹¹ Manuel Alberca, *art. cit.*, s/p.

⁹² Francisco Ernesto Puertas Moya, *art. cit.*, p. 309.

- Por otra parte, dado el carácter ficticio o arbitrario del nombre, que actúa como máscara social y también literaria, lo importante es que el texto autonovelesco revele y descubra la ficcionalidad del ser que se narra a sí mismo, y para ello los procedimientos son diversos y cualquiera de ellos puede ser válido, pues todos llevarán a esa sinuosa y ambigua identificación a la que la autoficción quiere conducir, puesto que lo que se produce es una identificación en el plano de la enunciación y una semejanza en el plano del enunciado.⁹³

En *Mala gente que camina* no hay una coincidencia onomástica entre narrador-protagonista y autor; pero hay una coincidencia deliberada entre el nombre del narrador-protagonista de esta novela y el nombre de un personaje utilizado por Prado en sus columnas de prensa, un personaje complementario del yo que firma. Prado traspone en este personaje, Juan Urbano, algunas opiniones tuyas. No se analizarán los textos de prensa escritos por Prado para ver las coincidencias de opinión entre él y Urbano por no ser objeto de esta tesis. Lo único que se dimensionará es la coincidencia onomástica empleada por Prado en este caso la del narrador-autor de *Mala gente que camina* y el Juan Urbano de las columnas periodísticas. Si bien no nos detendremos en más apariciones de Juan Urbano fuera de *Mala gente que camina*, tenemos que advertir una coherencia del autor en la utilización del nombre de este personaje revelado en la última página de la novela en cuanto a superposiciones que invitan a la fusión de puntos de vista (del personaje y del escritor Prado). Esto lleva a pensar que si bien no hay una convergencia nominal entre narrador-personaje y autor, sí se puede considerar a Juan Urbano una especie de heterónimo de Prado y que las opiniones vertidas por éste en la novela coinciden con las propias del autor Benjamín Prado; por tanto, sí hay una identificación entre narrador-personaje y autor; baste el siguiente comentario de Prado a manera de ejemplo: “A Juan Urbano le gusta muchísimo la madre, por una parte, esa madre de alumno díscolo (yo conocí también a la madre y me gustaba un montón también, de manera que le comprendo perfectamente)”.⁹⁴

⁹³ *Ibidem*, p. 324. Los corchetes son míos.

⁹⁴ Benjamín Prado, “La Literatura contra la impunidad de la Historia”, *art. cit.*, p. 15.

También hay que destacar el inconformismo del narrador protagonista, este narrador que es desplazado por el personaje objeto de su búsqueda. La frustración se decanta en una escritura de carácter autobiográfico y por momentos se sacrifica protagonismo en aras de descubrir a otro escritor. El yo se configura a la sombra de otro al que se accede de manera tan solo parcial. Su voz está vedada o cuesta mucho llegar a ella. Suele implicar alguna instancia de oralidad que necesariamente es una ficción de testimonio. Así el complemento del trabajo del protagonista es la voz de un testimoniante latente: Dolores Serma para Juan Urbano el narrador de *Mala gente que camina*.

Además, la autoficción asume multitud de formas, una característica le es común: que el protagonista profesa el oficio de escritor y que sobre esa profesión la misma narración se encarga de echar una mirada muchas veces socarrona o metarreflexiva. El héroe de la autoficción se afirma y se regodea en sus limitaciones, expone su vulnerabilidad y ostenta sus debilidades patológicas. Los gestos de autocrítica son actos de aparente sumisión, incluso de humillación, de un personaje de papel que protege a la persona del autor.⁹⁵

Así, en *Mala gente que camina* encontramos el tópico del intelectual que a regañadientes realiza un trabajo subsidiario, presentado como menos placentero que la escritura creativa o la investigación académica (en unos casos, el periodismo; en otros, como éste, la enseñanza a adolescentes). Esto se ve en expresiones como las siguientes:

Entré en el instituto con Carmen Laforet y Dolores Serma en la cabeza, pero en cuanto vi los pasillos que empezaban a llenarse de alumnos [...] la realidad se adueñó de todo, el hotel Formentor se vino abajo, *Nada* y *Óxido* ardieron en una hoguera y la palabra *literatura* fue trasladada al campo semántico al que pertenecen cepo y sacacorchos. Adiós, gran conferenciante y escritor del mañana; bienvenido, pequeño maestro de ayer y de hoy. Debería haberme dedicado a cualquier otra cosa, no sé, a hornear empanadas, vender pólizas de seguros, o algo así.⁹⁶

⁹⁵ Cfr. José Amícola, "Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira), en *Olivar: Revista de literatura y cultura españolas*, núm. 12, vol. 9, La Plata, julio-diciembre, 2008, p. 187.

⁹⁶ Benjamín Prado, *Mala gente que camina*, pp. 55-56.

y yo volví a mi lunes, al hastío de aquel trabajo cuya tristeza y mediocridad te ennegrecían, te infectaban, iban contigo allá donde fueses, tan pegados a ti como el mal olor al culo de un cerdo, que dicen los norteamericanos. Volví a mi agenda llena de hojarasca, a los padres melodramáticamente preocupados por los leves problemas de sus hijos y a mi papel de hombre serio y juicioso. El señor jefe de estudios, lo que hay que ver. Me había metido en eso por razones mezquinas: para ganar doscientos cincuenta euros más al mes; para librarme de doce horas de clase a la semana; para poner las guardias en lugar de que me las pusieran; para asegurar mi plaza en aquel centro y evitar traslados; para situarme como futuro aspirante a director.⁹⁷

La autoficción tiene también como artimaña narrativa un mecanismo especular por el que se produce un reflejo (sesgado) del autor o del libro dentro del libro. En ese sentido, el escritor provoca, de modo deseado o no, un fenómeno de desdoblamiento que es reflejo del libro sobre sí mismo o una exposición del acto creativo que el artista ha hecho surgir.⁹⁸

En *Mala gente que camina*, el narrador se dirige a sus lectores sin ambages desde el inicio de la historia y parte de una intención primera: escribir una conferencia sobre Carmen Laforet que prevé leer en Atlanta, texto que se sumará a su plan de elaborar una *Historia de un tiempo que nunca existió (La novela de la primera posguerra española)*, a la que el narrador sólo regresará tras concluir su tarea. Pero esta búsqueda de materiales para un trabajo sobre Carmen Laforet, autora de *Nada*, se transforma en una investigación literaria, pues en el camino de Juan Urbano se cruza otra escritora, Dolores Serma, que ha escrito una novela desconocida titulada *Óxido*. La historia está trenzada hábilmente con el proyecto inicial del narrador de redactar una conferencia sobre Laforet y de revelar el trasfondo olvidado de la vida literaria en la década de los cuarenta, y a que a estas opciones se añade el descubrimiento de *Óxido*. Esta narración, escrita en clave, esconderá uno de los horrores más silenciados del franquismo: la entrega de los hijos de las presas republicanas a las familias del Régimen. En los manuscritos de la novela, Juan Urbano encontrará un diario encubierto que revelará el secreto mejor ocultado de la familia Serma. Los familiares

⁹⁷ Benjamín Prado, *op. cit.*, p. 24.

⁹⁸ Cfr. José Amícola, *art. cit.*, pp. 189-190.

de Dolores Serma se niegan a que la novela de ésta vuelva a publicarse, así como los hallazgos de Juan Urbano sobre la autora y su tragedia familiar, por lo que la investigación literaria deriva en la escritura y publicación de una novela, *Mala gente que camina*.

Prado realiza un proceso de metanovela en el que se vale de Juan Urbano para revelar el método de escritura de *Mala gente que camina*, así Urbano esboza un ensayo literario acerca de cuanto le ofrece el azar, inesperadamente, por su trabajo, frenando provisionalmente su proyecto primero de historiador. En este contexto, ya al inicio de la novela, la metaficción es un juego recurrente del narrador y resulta muy atractivo para el lector. Las marcas de esa escritura son frecuentes, por ejemplo: “Muy pronto, yo mismo me sorprendería al ver de qué iban a llenarse las páginas que pensaba escribir sobre Dolores Serma y por qué caminos inesperados debería internarme mientras perseguía su historia”, “Esta novela que me he visto obligado a escribir” o “este libro que ustedes están a punto de terminar”.⁹⁹ Veamos otros ejemplos de esta artimaña especular del libro dentro del libro:

había ido a mi despacho para trabajar en una conferencia sobre la escritora Carmen Laforet que preparaba desde hacía un tiempo, y a esperar que llegase la primera visita de la mañana [...] me puse a trabajar en el ensayo sobre Carmen Laforet que pensaba presentar en un congreso que iba a celebrarse en Atlanta, Georgia, y en el que mi tarea consistía, básicamente, en tocar el manuscrito en clave de re: rehacer, reescribir, replantear... Las consecuencias eran dramáticas, porque el texto empeoraba un poco cada día, se hacía más impersonal, más académico, más envarado.¹⁰⁰

Si trabajaba duro, en un año tendría sobre la mesa un libro importante. Sabía dónde encontrar todo lo que necesitaba, sólo me hacía falta disponer del tiempo suficiente como para llegar hasta ello. Ya podía ver el título en la portada, *Historia de un tiempo que nunca existió*, y debajo, en letras más pequeñas y entre paréntesis: *La novela de la primera posguerra española*. Sería un ensayo polémico, valiente, que retrataría la vida de algunos escritores en aquellos años terribles del hambre, las persecuciones políticas, la censura y el estraperlo. Algunos críticos iban a afirmar que se trataba de una obra maestra y otros la denostarían sin piedad...¹⁰¹

Era como empezar a trazar las rayas que iban a darle perspectiva al dibujo. Situaba a Serma, ofrecía los datos, fechas y títulos que formaban el decorado de cualquier trabajo crítico¹⁰²

⁹⁹ Benjamín Prado, *Mala gente que camina*, pp. 67, 86, 392.

¹⁰⁰ Benjamín Prado, *op. cit.*, pp. 9-10.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 37.

¹⁰² *Ibidem*, p. 45.

De cualquier manera, estaba deseando que pasase aquella noche y poder ponerme a trabajar con los datos que me había dado Natalia Escarpín: escribiría con ellos el primer esbozo biográfico de la autora de *Oxido*, le añadiría todo lo que yo había encontrado aquí y allá y la suma de ambas cosas me proporcionaría nuevas evidencias. Era emocionante picar en aquella especie de mina abandonada que era la vida de Dolores Serma y ver cómo iban apareciendo los personajes e historias de su época, uniéndose unos a otros como las piezas de una estatua rota¹⁰³

Resulta doloroso que, una vez que Carlos Lisvano, o Bates, pudo saber la verdad, no la haya considerado honorable, sino una tara, y prefiera mantenerla oculta. Seguramente, él también sea, en toda su extensión, un arquetipo, un mal síntoma.

En lo que a mí respecta, estoy orgulloso de haber dedicado todos estos meses de trabajo obsesivo a Dolores Serma; reconozco que lo he pasado bien convirtiendo lo que iba a ser el primer capítulo de mi ensayo en esta novela, y no tengo miedo de lo que pueda sucedernos, a ella o a mí, ni hoy ni en el futuro: hoy y 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 misma 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 orden judicial¹⁰⁴

El último aspecto que nos interesa resaltar es que la autoficción es un género híbrido que nace del encuentro entre autobiografía y novela, entre lo factual y lo inventado, que monta escenas de las cuales es difícil asegurar si son simuladas o reales. Allí, como lectores, no podemos discernir entre verdad y mentira o entre realidad y ficción porque la autoficción es ambas cosas a la vez. Para Francisco Ernesto Puertas Moya:

En la autoficción los conceptos de verdad o mentira no son operativos ni eficaces; lo realmente importante es la eficacia estética de la narración, estructurada con el fin de desvelar el secreto de una existencia, cuyos rasgos externos y datos aparentes no pasan de meras anécdotas con los que el autor juega para dar más significado a un conflicto oculto que al lector compete descubrir e interpretar.¹⁰⁵

La autoficción se presenta como novela, aunque la identidad entre autor, narrador y personaje está intacta, es decir, se trata de un relato que se muestra como ficticio cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre que el autor. Es un pacto paradójico que se sitúa entre los dos grandes géneros: el autobiográfico y el novelesco, que pertenece y no a ambos. Cuestiona los estatutos principales de ambos territorios, subvierte los principios de los códigos novelísticos y hace tambalear los pilares de los autobiográficos.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 211.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 414.

¹⁰⁵ Francisco Ernesto Puertas Moya, *art. cit.*, p. 315.

Siguiendo a Francisco Ernesto Puertas Moya para él la autoficción es un:

subgénero híbrido en el que se alienta la duda sobre el carácter verídico o ficcional de lo relatado, puesto que se anula la distinción entre invención imaginativa y narración realista; a lo que se suma la inexistencia de marcas formales o rasgos pertinentes que permitan diferenciar intratextualmente un relato ficticio con forma autobiográfica de un relato verídico o no ficticio propiamente autobiográfico.¹⁰⁶

Pozuelo Yvancos afirma que la autoficción se apoya en la autobiografía, y se define como “un tipo de escritura que mezcla elementos de la ficción y de la realidad histórica, de modo que en la novela hay un constante juego de ruptura de fronteras entre lo real y lo inventado, lo sucedido y lo imaginado como sucedido”.¹⁰⁷ La autoficción, continúa Pozuelo Yvancos, rompe “el límite entre lo histórico y lo inventado [...] en la propia fuente del lenguaje, en el origen, en su misma raíz”, y no “en el nivel de los hechos”.¹⁰⁸ Esto coincide con lo que plantea White sobre la imposibilidad de distinguir lo histórico de lo inventado en virtud del mismo medio de producción de ambos discursos, es decir, el lenguaje.

En la autoficción no está en juego el predominio de la realidad o la imaginación, como si ambos límites fueran infranqueables e irreconciliables; al contrario, los textos autoficticios muestran que existe una interpenetrabilidad entre ambos, que la realidad es otra forma de la imaginación, tal y como es procesada y reconstruida por la mente humana, y que la imaginación forma parte de la realidad, está incluida en ella. En los textos autoficticios, lo más real puede ser una reconstrucción imaginaria, y lo que aparenta mayor seguridad ser inconsistente y ficticio, un reflejo o un símbolo. Si se ve a *Mala gente que camina* bajo esta óptica, la de la autoficción, se notará cómo las fronteras entre lo real y lo imaginario están eliminadas, no hay elementos para distinguir entre el discurso real y el imaginativo hasta que el lector indaga qué pasajes son reales y cuáles inventados.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 303.

¹⁰⁷ José María Pozuelo Yvancos, *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, pp. 281-282.

¹⁰⁸ José María Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 282.

Esto último coincide con los planteamientos hechos por Joan Oleza en “Una nueva alianza entre historia y novela”, en donde expone que durante los años ochenta se produce un cambio de enfoque en cuanto al tratamiento de la Historia motivado por un cambio de intereses que va desde la producción al consumo, y que en los noventa, en el panorama de la novela, la Historia tiende a no limitarse sino a ampliar constantemente sus horizontes:

La Historia actual se define como un universo en incesante expansión y fragmentación, proyectándose sobre territorios hasta ahora ajenos a sus pasos, como la antropología, la vida cotidiana, los usos amorosos, la clínica, el género, la ecología o la poesía, amenazando con esta pluralidad de direcciones, con esta diversificación, una identidad considerada hasta hace bien poco inmovible.¹⁰⁹

La adecuación del suceso histórico acontecido dentro de un marco literario se logra con bastante éxito porque tanto el discurso histórico, como el discurso literario se producen a través de un mismo medio: el lenguaje. White argumenta que el discurso histórico, es decir, el discurso que permite al historiador abordar el acontecimiento histórico ocurrido, y que desemboca en la historiografía, no es un discurso transparente disociado, como podrían pensar muchos historiadores, de contenido lingüístico y literario, por lo que el discurso histórico debe contemplarse como un lenguaje simbólico y una representación alegórica. Así pues, cuando hay que distinguir entre discurso histórico y discurso literario, sólo queda el referente primario real, es decir, lo realmente sucedido, y no lo imaginado, como único elemento para distinguir entre ambos discursos.¹¹⁰ Es decir, es imposible distinguir lo histórico de lo inventado a partir del medio de producción de ambos discursos, el lenguaje.

En los noventa, continúa Oleza, ya no se cuestiona tanto si se debe o no ficcionalizar la Historia, sino más bien de qué forma y a través de qué procedimientos debe llevarse a

¹⁰⁹ Joan Oleza, “Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario del fin de siglo”, en *La novela histórica a finales del siglo XX*. Actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED. Cuenca: Visor, 1996, p. 85.

¹¹⁰ Cfr. Hayden White, *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*. Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press, 1999, pp. 4-7.

cabo. Las creaciones híbridas que mezclan Historia y ficción facilitan la concepción de una nueva novela histórica, que se caracteriza por el diálogo constante que mantienen Historia y Literatura, y también porque en la recuperación del suceso histórico la novela:

se vuelve hacia la conciencia y la memoria del personaje, recorre sus galerías interiores, para revelarnos lo que las fuentes documentales no nos dijeron, su privacidad, ese territorio en el que son posibles episodios que si nunca ocurrieron reflejan sin embargo formas posibles —y no realizadas— de la verdad¹¹¹

Mala gente que camina ejemplifica este tipo de novela híbrida donde un referente histórico (los niños robados durante el franquismo) sirve de base para adentrarnos en la privacidad, “en las galerías interiores”, de un personaje ficticio llamado Dolores Serma. Este personaje es el hilo conductor de toda la novela que nos lleva a un hecho silenciado por la historia española: los niños robados a las presas republicanas durante el franquismo. En esta narración, la ficcionalización se consigue gracias a una combinación de lo histórico y lo literario que no altera el funcionamiento verosímil de la realidad.

Y es el juego de difuminar la frontera entre referentes, reales y ficticios, apelando a la verosimilitud de las situaciones, lo que permite ficcionalizar en *Mala gente que camina* el suceso histórico fundamentado en la vida de Dolores Serma. Pero esto se debe a que la realidad representada se mantiene en los límites de la verosimilitud. Ya que la realidad de referencia trazada en la novela de Prado siempre es reconocible, es decir, creíble dentro de los límites que sustentan la realidad. Depende de un referente real identificable que ejecuta el juego de la simulación en la representación de la realidad¹¹² que expone Baudrillard.

Este juego manifiesta la inestabilidad de la propia realidad representada, y expone la difícil relación entre la ficción y la realidad (historia). La representación de la inestabilidad

¹¹¹ Joan Oleza, *op. cit.*, p. 94.

¹¹² Rasgos de la estética posmodernista son: el simulacro de la representación, la descentralización del autor-narrador, la fragmentación de la identidad, la marginalidad, la pluralidad y multiplicidad de la realidad histórica, así como la autorreflexividad del discurso ficticio e histórico.

de la realidad que se ve en esta novela manifiesta la condición posmoderna que afecta al mundo representado. Una condición posmoderna que genera una era de simulación en los ochenta motivada por el avance tecnológico y el tratamiento y manipulación de la información. Esta era de la simulación persiste hoy día y opera también a nivel del arte.

El pensador francés apunta que la información disuelve el significado y lo social en un estado nebuloso que no lleva en absoluto a un exceso de innovación, sino, al contrario, a la incertidumbre (entropía), lo que imposibilita la representación de una realidad más o menos estable que proponía la modernidad. Baudrillard explica la fascinación que siente el hombre por la imagen como modo de expresión: “lo que ha estado en juego desde siempre ha sido el poder mortífero de las imágenes, asesinas de lo real, asesinas de su propio modelo”.¹¹³ El filósofo francés señala que las imágenes mediáticas fascinan al hombre no porque sean sitios de producción de significado y representación, sino más bien porque estos son sitios de la desaparición de significado y representación, sitios en los que estamos atrapados y apartados de cualquier juicio de la realidad, de manera que son sitios de una fatal estrategia de negación de lo real y del principio de realidad. Baudrillard explica la diferencia entre representación y simulación apelando a cuatro fases de la imagen.¹¹⁴ Para Baudrillard, la representación tiene una capacidad dialéctica pues existe una meditación

¹¹³ Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Barcelona: Kairós, 1978, p. 13.

¹¹⁴ 1) La imagen es el reflejo de una realidad profunda. La imagen no es la realidad pero la refleja: buena apariencia (orden de la representación: sacramento (teología)). 2) La imagen enmascara y desnaturaliza una realidad profunda. La imagen pervierte la realidad, la disfraza. Este planteamiento nos recuerda a Platón: mala apariencia (orden de la representación: maleficio (ideología)). 3) La imagen enmascara la ausencia de realidad profunda. El engaño de la imagen está en hacernos creer que hay algo detrás: juega a ser una apariencia (orden de la representación: sortilegio). 4) La imagen no tiene nada que ver con ningún tipo de realidad: es su propio simulacro (orden de la representación: simulación). El momento crucial se da en la transición desde unos signos que disimulan algo a unos signos que disimulan que no hay nada, pues mientras los primeros todavía connotan una teología de la verdad y del secreto (del cual forma parte aún la ideología), los segundos inauguran la fase actual, la de la flotación del sentido y el hundimiento de la representación, la de la precesión de los simulacros sobre lo real. (Cfr. Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, pp. 13-14 y también Xavier Puig Peñalosa, *La crisis de la representación en la era postmoderna: El caso de Jean Baudrillard*, Quito Ecuador: ABYA-YALA, 2000, p. 113.)

visible e inteligible de lo real, es decir, que la representación se basa en el principio de que el signo y lo real son equivalentes. Pero la simulación “al contrario que la utopía parte del principio de equivalencia, de la negación radical del signo como valor, parte del signo como reversión y eliminación de toda referencia”.¹¹⁵ La simulación es para Baudrillard un fingir tener lo que no se tiene, por tanto, el simulacro es la producción (o reproducción) de un objeto o evento. El momento crucial, el salto al simulacro, se da en la transición desde unos signos que disimulan algo a unos signos que disimulan que no hay nada.

Destacan tres tipos de simulaciones según Baudrillard.¹¹⁶ La primera es una simple representación de lo real, es decir, una copia artificial que parte de un modelo real. La segunda se propone borrar la frontera entre la realidad y la propia representación. En ambas simulaciones el referente real existe. El tercer tipo de simulación es la simulación de tercer orden en la que el modelo, es decir, la representación de lo real sustituye a dicho referente real. En otras palabras, estos modelos que suplantán la realidad no son en sí la realidad.

Para este análisis es muy útil la simulación de segundo orden, pues en *Mala gente que camina* se parte de un referente real, es decir, que lo real es siempre identificable y se enfrenta de forma dialéctica con la representación de dicho referente real. En este caso, el elemento real es la propia Guerra Civil, los años de dictadura en España y el robo de los

¹¹⁵ Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, p. 13.

¹¹⁶ Baudrillard identifica tres órdenes de simulación: El primer orden es una copia que puede distinguirse de la realidad que copia, como ocurre con el mapa de un país; la realidad es aquí el origen de la copia. El segundo trata de una simulación donde la copia es tan perfecta que borra la distinción entre ella y la realidad que copia. Baudrillard lo ilustra con el cuento de Borges que narra sobre unos cartógrafos del Impero que dibujan el mapa del territorio de modo tan detallado que llega a cubrir exactamente todo el territorio real de Imperio, el mapa se convierte tan real como el territorio; la copia cuenta con igual realidad que la realidad. El tercer orden de simulación excede a ambos al producir lo hiperreal; lo real se genera después de la copia, lo que significa que lo real no tiene origen o realidad al ser primero la copia, el mapa precediendo al territorio. En este tercer orden no se da un borrón de los límites entre lo real y la copia; tal distinción se hace irrelevante. Mientras que en el primer y segundo órdenes lo real aún existe y puede utilizarse para medir la simulación, a Baudrillard le preocupa que, en el tercer orden, el mundo hiperreal no tenga origen real y, por esto, se halle más allá de lo verdadero y lo falso, del bien y del mal. Esta hiperrealidad corresponde a la ‘realidad’ de las sociedades posmodernas y de consumo. (Cfr. Jean Baudrillard *Cultura y simulacro*, pp. 5-8).

hijos a las presas republicanas y su entrega a los partidarios del régimen franquista. En la simulación de segundo orden lo que interesa es borrar la frontera entre la realidad y la representación, es decir, entre lo real acontecido y lo ficticio o artificial recreado por el autor. Se trata de una simulación donde la copia es tan perfecta que suprime la distinción entre ella y la realidad que copia. En las simulaciones de segundo orden la imagen disimula y deforma la realidad, se eliminan los límites entre lo real y la copia. Estas imitaciones de segundo orden con el tiempo llegan a confundirse con el original.

Prado emplea la simulación de segundo orden, anclada en una noción de representación realista, para anular la frontera entre lo histórico y lo inventado, es decir, para difuminar lo real acontecido y lo imaginario, ya que el referente real que podía funcionar, según White, para distinguir lo histórico de lo puramente ficticio, se ve atacado ahora por la propia simulación, en un intento de fragmentar aún más la división entre ambos elementos. A continuación se verán algunos ejemplos de las estrategias (simulación de segundo orden) que emplea Prado para borrar esos límites entre lo real y lo ficticio, pero siempre apelando a lo verosímil de las situaciones.

Un ejemplo está en la creación de un marco histórico ficticio, pero verosímil, donde la figura de Miguel Delibes como la de otros intelectuales de la época le sirve a Prado para situar al personaje de Dolores Serma. Cela la invita a sus pláticas en el hotel Formentor, en Palma de Mallorca; Delibes le publica algunas críticas en *El Norte de Castilla* cuando es director (1958-1963) y la cita en un ensayo sobre la narrativa de postguerra:

aunque sí había logrado localizar el nombre de Dolores Serma en el libro de Miguel Delibes *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela*, en un párrafo en el que habla de algunos autores de la primera posguerra que con el tiempo se fueron quedando en el olvido, como José Suárez Carreño, Ángel María de Lera, Tomás Salvador o José Luis Castillo-Puche. Al referirse al primero de ellos, Delibes escribe: «En 1949, Carreño ganó el Nadal con su novela *Las últimas horas*, no muy divertida pero construida sabiamente. Carreño, de ascendencia mexicana y con parientes en Valladolid, era conocido mío, primo de los Gavilán (familia de artistas) y, **cuando estaba en la ciudad, frecuentador**

de algunas tertulias a las que también asistían jóvenes aspirantes a literatos como los poetas Francisco Pino y Pepe Luelmo o la hoy día muy oculta Dolores Serma, narradora de interés a quien traté bastante en mi juventud y a quien, además de proporcionarle algún trabajo cuando llegué a director de *El Norte de Castilla*, recomendé en algunas ocasiones, para que le publicasen en la revista de Cela, *Papeles de Son Armandans*, y para que fuera invitada al célebre Coloquio Internacional sobre novela del hotel Formentor, en Palma de Mallorca, del que ya he hablado. Pero Dolores Serma, que tanto prometía, se desvaneció con los años, como tantos otros, por ejemplo Luis Romero y Luisa Forrellad, ambos distinguidos en su momento con el Nadal; o Manuel Pombo Angulo y Rosa Cajal, finalistas de la edición de 1947, la que yo gané con *La sombra del ciprés es alargada*». ¹¹⁷

También se indica en *Mala gente que camina* que el nombre de Dolores Serma se menciona en algunos libros que hablan de la vida social del momento, pero de manera indirecta, casi casual, por ejemplo, en las memorias de Caballero Bonald y en las de Carlos Barral, en un juego metaliterario e intertextual que consolida la verosimilitud del personaje.

Esto lleva a la siguiente estrategia empleada por Benjamín Prado para eliminar las fronteras entre realidad y ficción, y que es responsable por este grado de verosimilitud dentro de la ficción, y es la inclusión de una copiosa documentación dentro de la narración. La relación que el autor establece con el objeto-documento en *Mala gente que camina*, se da en varios niveles y juega con ellos en distintas formas, al grado de inventar documentos apócrifos (simulacros), como es el caso de la novela *Óxido*, que resultan los más reveladores en este proceso de búsqueda de la verdad en la narración.

El uso que Juan Urbano, el narrador, hace de las referencias y la documentación (libros, artículos, biografías, autobiografías, crónicas, etc.) es similar al que cualquier historiador haría al elaborar su trabajo de reconstrucción del pasado. Que el personaje sea un investigador lo hace tener una visión científica a la hora de ver los sucesos. Juan no se basa en los recuerdos, como su madre; son los datos reales y las razones justificadas en las

¹¹⁷ Benjamín Prado, *Mala gente que camina*, pp. 43-44. Efectivamente, la primera parte de la cita pertenece al libro de Miguel Delibes *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela*, Barcelona, Destino, 2004, p. 57, pero lo que se ha resaltado en negritas es un fragmento apócrifo (simulacro), de la invención de Benjamín Prado, que es atribuido a Delibes.

que fundamenta su estudio, actitud que mantiene en toda la obra y que explica la manera en que trata la documentación de su investigación sobre Dolores Serma. Para Prado: “Una de las razones por las que el personaje de la novela tenía que ser obligatoriamente un jefe de estudios, un profesor, alguien que está investigando, era para que citase, porque si no citas las cosas, hoy día, leídos desde nuestra mentalidad y desde nuestra posición, los panfletos y los libros de la Sección Femenina realmente es que parecen cómicos”.¹¹⁸

La documentación empleada se divide en: Historias de la literatura, memorias, biografías, cartas, etc. Entre los textos que se mencionan llaman la atención los libros de Antonio Vallejo Nájera sobre sus ideas de regeneración de los marxistas y republicanos. Otro documento interesante, o el simulacro de este, es la novela *Óxido* y su manuscrito, que develan la clave de toda la novela, ambos documentos contienen los más íntimos secretos de Dolores. La documentación se presenta de formas variadas. Juan Urbano utiliza distintos estilos para exponerla en la narración: es el ensayo académico el que más abunda, lo emplea para la elaboración de una conferencia sobre Carmen Laforet y para la elaboración de una Historia de la literatura de posguerra, pero también para la elaboración de una posible biografía de Dolores Serma, y, finalmente, termina en una metanovela, en una novela en construcción. Así, lo que comenzó como una conferencia sobre una escritora de la primera posguerra, Carmen Laforet, termina en un ejemplo de metanovela, la cual revela un proceso de documentación y cómo éste se ha ido adecuando para cada proyecto.

Se ha criticado a *Mala gente que camina* por el abuso de las citas a otros textos y por el número de fuentes documentales mencionadas en la narración, pero el uso que hace Prado de la documentación revela una buena combinación de lo no ficticio con la imaginación en la novela. La abundancia de referencias refleja el poder de la información

¹¹⁸ Benjamín Prado, “La Literatura contra la impunidad de la Historia”, *art. cit.*, p. 10.

en la cultura de masas y es la forma de crear la apariencia de realidad hasta el punto en que el lector no distingue cuál de toda esa información es real y cuál es inventada.¹¹⁹

En el caso de los personajes históricos (con existencia empírica), como Antonio Vallejo Nájera,¹²⁰ Mercedes Sanz Bachiller,¹²¹ Pilar Primo de Rivera,¹²² y Carmen de Icaza,¹²³ la simulación de segundo orden funciona partiendo de una realidad empírica,

¹¹⁹ Sin duda es el juego de simulación el que crea una ilusión donde personajes y situaciones reales se mezclan con otros ficticios, resultando imposible para el lector distinguir la diferencia, porque la frontera que separa la realidad de la ficción se ha borrado. Es la simulación de segundo orden, expuesta por Baudrillard, la que borra las fronteras entre lo real sucedido y lo inventado en la ficción.

¹²⁰ Antonio Vallejo Nájera, psiquiatra, director del sanatorio de Ciempozuelos; catedrático de la universidad, representante de la psiquiatría española en algunos congresos, en París; personaje que se distinguió básicamente por dos ideas. La primera era que defendía el control de la raza (la eugenesia). Todas aquellas personas con minusvalías físicas o psíquicas tenían que ser apartadas, se les debía prohibir procrear y debían ser separadas de la sociedad, aislándolas en granjas. La segunda idea surge de “serias” investigaciones psiquiátricas en las que “descubre” que el marxismo es una enfermedad mental y muy contagiosa, por lo que se debe de separar el grano de la paja, es decir, quitarles a los rojos sus hijos para dárselos a familias que los reeducan en el nuevo régimen. Franco lo nombra director del Servicio Psiquiátrico del Ejército y lo hace trabajar en el asunto de la reeducación de los hijos de los rojos, lo que deriva en el asunto del robo de los niños. (Cfr. Benjamín Prado, “La Literatura contra la impunidad de la Historia”, *art. cit.*, pp. 6-7.)

¹²¹ Mercedes Sanz Bachiller viuda del caudillo falangista Onésimo Redondo, quien ponía bombas en las comisarías, entrenaba pistoleros en un polideportivo en Valladolid y disparaba sobre los manifestantes. Mercedes Sanz Bachiller lo siguió en sus actividades hasta que a Onésimo Redondo lo matan en el Alto de los leones. Cuando Onésimo muere Mercedes Sanz Bachiller tiene una visión autobiográfica del dolor y se da cuenta de que tiene que hacer algo, de que tiene que fundar una asociación de beneficencia, unos comedores caritativos donde se atiende y se dé de comer un plato de sopa a los hijos de los republicanos. De ahí surgen los comedores de lo que primero se llamó Auxilio de Invierno y después, cuando se extendió por toda España, se terminó llamando Auxilio Social. Se alimentaba a los niños después de hacerles rezar un padre nuestro y cantar un *Cara al sol*, con las fotos de José Antonio Primo y de Franco como fondo. (Cfr. Benjamín Prado, “La Literatura contra la impunidad de la Historia”, *art. cit.*, pp. 7-8.)

¹²² Pilar Primo de Rivera buscó ser la dama por antonomasia del franquismo y fungir como la viuda oficial del régimen, pero la viuda de su hermano José Antonio. Vio a Mercedes Sanz Bachiller como su gran enemiga, como la mujer que le podía quitar su lugar de honor en el régimen, y más aún cuando ésta le sugiere a Franco la creación de un servicio militar para mujeres para que ayudaran en las tareas de los comedores del Auxilio Social, y así nació el Servicio Social, donde las mujeres no hacían gran cosa, pero si no lo realizaban las mujeres no podían tener un pasaporte, no podían firmar un contrato de trabajo, o no podían comprar casi nada. Las luchas entre Pilar Primo de Rivera y Mercedes Sanz Bachiller no sólo fueron luchas de poder, sino también ideológicas. Porque aun dentro del fascismo ambas representaban distintos modelos de mujer, pero el que sostenía Pilar Primo Rivera fue el que se instauró en toda España a través de la Sección Femenina: una mujer que tenía que estar en su casa, una mujer que tenía que estar absoluta y completamente supeditada al hombre, en condiciones de esclavismo, que no debía tener aficiones, que era indecente si tenía casi un trabajo. (Cfr. Benjamín Prado, “La Literatura contra la impunidad de la Historia”, *art. cit.*, pp. 8-10.)

¹²³ Carmen de Icaza (Madrid, 1904-1979) hija del poeta y académico mexicano Francisco A. de Icaza, quien en 1913 fue designado Jefe de la Legación mexicana puesto en el que dura escasamente ocho meses ya que en 1914, bajo la presidencia de Carranza, todos los cargos diplomáticos fueron revocados. Desde pequeña se encontró inmersa en el ambiente literario debido a la tertulia de su padre, a la que acudían Juan Ramón Jiménez, Ortega, Rubén Darío y Amado Nervo, también diplomático mexicano. La carrera de su padre la lleva por diversas ciudades de Europa; donde destaca su estancia en Berlín, en la que estudió lenguas clásicas y modernas. En 1925, en España, muere su padre. La falta de recursos de la familia la lleva a solicitar un

demostrable gracias a la existencia real de estos. Pero resulta interesante explorar la forma en que Prado logra establecer un paralelo entre la vida real y la ficción al apelar a la relación que establece un personaje ficticio, Dolores Serma, con ellos.

Los referentes reales, personajes históricos, son necesarios para mantener intacto el juego de la simulación de segundo orden. Pero el propio juego de la simulación impide demostrar dentro de la ficción la naturaleza irreal de algunos personajes. Esto demuestra la imposibilidad de determinar en este tipo de ficciones (para el lector no profesional) la distinción clara entre lo que es ficción y lo que es realidad o acontecimiento histórico. Este error de confundir un referente real con uno ficticio lo provoca la propia simulación.

En *Mala gente que camina* concurren personajes históricos y del mundo de la literatura, como Antonio Vallejo Nájera, Mercedes Sanz Bachiller, Pilar Primo de Rivera, Carmen de Icaza, Dionisio Ridruejo, Carmen Laforet, Miguel Delibes, Carlos Barral, José Caballero Bonald; con otros personajes supuestamente reales, o ficticios, que el autor presentará a lo largo de la narración, como Natalia Escartín, Virginia la ex esposa de Juan Urbano, la madre de éste, Carlos Lisvano o Dolores Serma. Estos personajes aparecen ampliamente descritos con sus perfiles físicos. Asimismo no es gratuito el perfil ideológico que el intra-autor provee de muchos de los personajes, no sólo de las personajes históricos como Antonio Vallejo Nájera o Dionisio Ridruejo, sino también de los personajes ficticios.

De este modo, el relato, a través de sus personajes no históricos (ficticios), abre diversas líneas discursivas, que pueden interpretarse como las diferentes actitudes adoptadas por los españoles ante la guerra civil y sus consecuencias.

puesto en el diario *El Sol* gracias a la amistad de su padre con Ortega, fundador del periódico. Colabora en *ABC*, *Blanco y Negro* y *Ya*, de cuya redacción formó parte en 1935. Se casa con Pedro Montojo Sureda y al año siguiente tiene a su única hija. Escribe *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*, novela de las llamadas de amor y lujo, género que identifica a esta autora. Tras la guerra civil, formó parte del Auxilio Social (institución a la que permanecerá ligada, así como a Cruz Roja, durante más de veinte años). Autora de éxito su obra se tradujo a varias lenguas y conoció adaptaciones cinematográficas y televisivas.

Gracias a Natalia, el nexo de unión entre el profesor, Juan Urbano, y la familia Serma, el protagonista conoce a Carlos Lisvano, un hombre al que la vida ha sonreído, un abogado de éxito que ante la insistencia de Juan Urbano a saber más del pasado se mostrará siempre reacio a satisfacerlo, pues es de la opinión de que el pasado está bien como está y no es necesario ni recomendable perturbar a su madre con asuntos de otra época, un tiempo que es conveniente olvidar. La figura de Lisvano se erige entre los demás personajes de la novela de Prado como el representante de toda una generación producto de la educación franquista. Carlos es uno de tantos hombres y mujeres a los que les enseñaron a mirar siempre hacia adelante, para los que la guerra civil y la posguerra no fueron más que unos acontecimientos históricos superados que no vale la pena remover, sin duda porque ignoran las dimensiones que alcanzó la tragedia; un mecanismo de defensa que muchos padres emplearon para evitarles sufrimiento, como en el caso de Dolores.¹²⁴

Al lado de Carlos Lisvano, como contrapunto, Natalia Escartín y Juan Urbano, más jóvenes que él, demuestran que es mejor que la historia la narren aquellos que no la han vivido, aquellos que están libres del dolor que puede suponer descubrir el sufrimiento que marcó la vida de sus padres y la de ellos mismos, los únicos que pueden tomarla con la distancia necesaria para que no se convierta en un discurso impregnado de rencor.¹²⁵

El narrador, a través de sus recuerdos, nos explica la historia de Virginia, su ex mujer, que a simple vista parece no jugar un papel decisivo en la trama, dando la impresión de que la novela habría funcionado igual sin ella. Sin embargo, al tiempo que su presencia en la vida del protagonista parece alejar al lector de la problemática principal para adentrarlo en

¹²⁴ Cfr. Gloria García Urbina, “No basta con que callemos. *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado: Una reivindicación de la historia completa” en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, año XI, núm. 33, julio-octubre 2006, en línea, s/p.

¹²⁵ Cfr. Gloria García Urbina, *art. cit.*, s/p.

el terreno de las relaciones personales, puede verse en ella la recreación de toda una época y las consecuencias que tuvo en algunos de los que la vivieron. Virginia paga ahora los excesos que cometió en su juventud, una juventud que vivió junto a Juan en plena movida madrileña. Fue la década del idealismo, de la ensoñación, de la trasgresión de las normas, pero cuyos protagonistas no siempre supieron conjugar con la necesidad real de reconstruir una sociedad consciente aceptando que había sido duramente castigada por el acontecer político inmediato. La liberación sexual y el consumo de drogas sólo contribuyeron a enmascarar la realidad, una suerte de escapismo que practicaron muchos jóvenes a los que de repente les importó más ser modernos que escuchar viejas historias de enemistades y de guerras. Una revolución social que no fue más que uno de los resultados de la política de la Transición, tal como lo explica el protagonista de *Mala gente que camina*:

¿Sabes qué ocurre? Yo creo que lo que se pactó en España con la Transición fue echar tierra encima de demasiadas cosas. ¿Y sabes por qué? Pues porque mucha gente había sufrido tanto que llegó a renegar de su propia memoria. Que no se repita nunca más aquello, decían: por Dios, que no se repita aquello. Y de ahí no los sacabas.¹²⁶

Y juzgaron la mejor forma el no hacer partícipes a los jóvenes de los desastres ocurridos, de los recuerdos que atormentaron las mentes de sus mayores, al tiempo que a éstos esas terribles tragedias les parecían lejanas y ajenas. Fue una época que sirvió para cicatrizar las heridas de un país que sufrió demasiado, pero cuyas marcas todavía se ven en su piel, unas marcas que pueden borrarse al recuperar la memoria de los que las albergan en su interior. Virginia pagó los errores a los que la llevó su inconsciencia: una hepatitis provocada por el consumo de heroína de la que logra curarse, un desmoronamiento físico y económico del que sale gracias a la ayuda de su ex marido, Juan.¹²⁷

¹²⁶ Benjamín Prado, *Mala gente que camina*, p. 264.

¹²⁷ Cfr. Gloria García Urbina, *art. cit.*, s/p.

Juan mantiene otro vínculo gracias al cual ofrece un repaso por lo que fue la historia de España desde los años cuarenta, utilizando como vehículo las conversaciones que mantiene con su madre,¹²⁸ testimonio vivo de aquella época. Este personaje, sin ser un ignorante absoluto, sirve para mostrar el desconocimiento de los entresijos del gobierno franquista que tuvo la inmensa mayoría de la población. No son escasas las discusiones sobre literatura y teatro, así como de política y organización social, y el lector puede comprobar cómo las concepciones de uno y de otro son distintas, siendo mucho más completas las del hijo a pesar del distanciamiento en el tiempo y la no vivencia de dichos años. Gracias a ello, la novela se convierte en una suerte de documento histórico que es muy efectivo a la hora de transmitir algunos conocimientos, a la hora de revelar verdades ocultas o camufladas de las muchas que hubo durante el franquismo. Pero la madre del protagonista es una mujer consciente de lo que fueron aquellos tiempos. En medio de una discusión sobre teatro, no puede menos que recordarle a su hijo una gran verdad: el teatro, como el cine y la literatura se convirtieron en un instrumento (empleado por el régimen) para aplacar el sufrimiento de los ciudadanos, una vía de escape que muchos identificaron como tal y que otros aceptaron sin más por no poder hacer mucho al respecto.¹²⁹

¹²⁸ Son varias las instancias de intercambio dialógico que emergen en *Mala gente que camina*, pero en el caso de Juan Urbano y su madre se conjugan las visiones contrapuestas de dos integrantes de distintas generaciones sobre la Guerra Civil Española y sus consecuencias. Los puntos de vista difieren esencialmente en que constituyen la vivencia directa, en un caso, y la experiencia transmitida, en el otro. Esto arroja visiones divergentes e irreconciliables. La madre representa la voz de una clase media que vivió la posguerra adaptándose a las limitaciones materiales del primer período, pero procurando aprovechar también la acotada oferta cultural de la que se podía disponer en aquellos años, en especial mediante la frecuente asistencia al teatro. Para ahondar en el aspecto de la oralidad que surge en *Mala gente que camina*, sobre todo en las conversaciones que Juan Urbano tiene con su madre, las cuales son un contrapunto dialógico, pueden consultarse los trabajos de Mariela Sánchez: Mariela Sánchez, “Dos Españas en boca de dos generaciones para la narración del franquismo: un contrapunto conversacional en *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado”, en *Revista de Literatura, História e Memória*, vol. 8, núm. 12, 2012, pp. 58-75, y también Mariela Sánchez, *Transmisión oral en la narrativa española contemporánea: Un recurso para la construcción de la memoria de la Guerra Civil y del franquismo*. Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de La Plata-Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2012.

¹²⁹ Cfr. Gloria García Urbina, *art. cit.*, s/p.

Tú deberías comprender —concluyó— lo que significaba sentarte en un patio de butacas en los años cuarenta. Era una vía de escape, ¿entiendes? Todo lo demás era destrucción y miseria, y si hubieras estado allí, también habrías ido a ver *Mañanita de sombra*, de Serafín Álvarez Quintero, o *La honradez de la cerradura*, de Benavente, para sentirte en otro mundo, aparte de lo que te pudieran parecer literariamente.¹³⁰

Muchos de los personajes desempeñan una doble función dentro del relato, por una parte queda el ya consabido papel que juegan dentro de la narración como entes de ficción para que se pueda desarrollar el relato. No obstante, la mayoría de estos personajes desempeñan un papel catalizador en la acción y tienen una función simbólica en el relato.

En el caso de los personajes históricos afectos al régimen se expone la manipulación que algunos de ellos realizaron de sus biografías y bibliografías con el objetivo de vivir tras la dictadura impunemente y, como Prado reconoce, la figura de Dionisio Ridruejo aparece con el papel simbólico de representar ese enorme cinismo:

No digo que el Dionisio Ridruejo de mi novela sea el real, aunque no es un personaje mucho más complejo, sin duda. Es uno de los malos de la novela y lo que sí simboliza es la miseria de todos estos escritores falangistas que no sólo participaron en un golpe de estado, sino que también lo dotaron de contenido ideológico e intelectual, y cuando el franquismo se separó de ellos se dedicaron a hacer una estatua de sí mismos y pintarse como demócratas durante toda la vida.¹³¹

Así, el perfil ideológico que elabora Prado (a través de Juan Urbano) de los personajes sirve para refrendar la existencia de una división ideológica, tanto dentro del propio marco del conflicto de la Guerra Civil, así como dentro de la propia novela.

Como hemos venido apuntando, la simulación de segundo orden crea una ilusión donde personajes y situaciones reales se mezclan con otras ficticias, resultando imposible para el lector distinguir la diferencia, precisamente porque la frontera que separa la realidad de la invención se ha borrado. Por otra parte, la invención de documentos, que es parte de este juego de simulación, también nos lleva a una incapacidad, aparente, para determinar la

¹³⁰ Benjamín Prado, *op. cit.*, p. 337.

¹³¹ Jaime Fernández, “Entrevista a Benjamín Prado”, en *Tribuna complutense*, núm. 51, 20 de febrero de 2007, p. 15.

existencia empírica de algunos personajes, sobre todo, de Dolores Serma. Pero, la existencia real de estas figuras no es trascendente dentro de la narración, pues a efectos de verosimilitud estos protagonistas, inventados, poseen tanta credibilidad como los reales al estar encuadrados todos ellos dentro del marco ficticio que es la novela.

Esto nos lleva a analizar la última forma en la que Prado ataca la frágil frontera entre la realidad y la ficción: que es mediante la invención de Dolores Serma, que al final será quien resulte más verdadera, insoportablemente creíble muchas veces, más real que aquellos otros personajes que aparecen en los libros de historia. El autor reafirma de esta forma el carácter histórico de su novela a la vez que cuestiona la propia naturaleza ficticia de la misma. Prado ha comentado sobre la confusión que ha generado Dolores Serma al considerarla un personaje histórico, ya que no hay marcas dentro del texto que nos indiquen que la protagonista es ficticia:

En medio de toda esta historia de niños robados, prohibiciones, censuras y demás, yo cuento la historia de ficción de una novelista llamada Dolores Serma, de la que estoy muy orgulloso porque cuando me venían a entrevistar los periodistas siempre me confesaban que antes de la entrevista habían mirado en Google a ver qué ponía de Dolores Serma y, claro, sólo salía yo.¹³²

Dolores Serma es el personaje que cobra mayor relevancia y que hilvana el curso de la acción; la empezaremos a conocer a través de su obra *Óxido* y gracias a la indagación que de ella hace el narrador, Juan Urbano. Así, comienza el proceso de rastreo de la biografía de ésta,¹³³ a través de una investigación documental exhaustiva. El protagonista recurre a textos como: los libros de memorias de Miguel Delibes, *España: 1936-1950*.

¹³² Benjamín Prado, “La Literatura contra la impunidad de la Historia”, *art. cit.*, p. 14.

¹³³ Es importante apuntar que Prado ha dedicado buena parte de su producción a la elaboración de biografías de escritoras y poetas contemporáneas tales como Teresa Klivesen y Anna Ajmátova; y de retratos de autores como Osip Madelstam, Ingeborg Bachman o Bob Dylan. Tampoco debe extrañar que la figura de Carmen Laforet le sea cercana pues ha dedicado a ella algunos escritos, entre ellos la biografía en colaboración (Benjamín Prado, “Muere Carmen Laforet, cronista del vacío”, *El país*, 29 de febrero de 2004; Benjamín Prado y Teresa Rosenvinge. *Carmen Laforet*. Madrid: Omega, 2004 (colección vidas literarias)).

Muerte y resurrección de la novela, autor del que se dice que fue su vecino en Valladolid; José Ma. Caballero Bonald, *La costumbre de vivir*, y Carlos Barral, *Memorias*, libros de los que el narrador extrae fragmentos apócrifos en donde se menciona a la fantasmal autora de *Óxido* y de los testimonios directos de los familiares, los cuales son insuficientes para dar respuesta a la incoherencia ideológica de Dolores Serma.

La identidad de Dolores Serma se construye a través de fragmentos inventados en los diversos documentos reales de los cuales hace uso el protagonista; en este sentido se estaría hablando de un simulacro tanto en la construcción de Dolores Serma, como de su novela *Óxido*. El lector obtiene más información sobre ella según desarrolla la investigación el protagonista. Al final, se sabe que existen dos identidades dentro de este sujeto: Dolores como militante de la Sección Femenina y de Auxilio Social, y Dolores que escribe una novela para denunciar uno de los hechos más crueles del franquismo. La documentación también ayuda a completar la historia de la posguerra española, a veces desde una dialéctica ejemplificada en las conversaciones de Juan y su madre que representan opiniones encontradas y posturas de ambos lados del hecho histórico.

Por otra parte, Prado le da corporeidad histórica a Dolores Serma al relacionarla con protagonistas de los primeros años del franquismo, como la fundadora del Auxilio Social, Mercedes Sanz Bachiller (viuda del caudillo Onésimo Redondo, y casada en segundas nupcias con el escritor falangista Javier Martínez de Bedoya); Carmen de Icaza, novelista implicada fuertemente en las actividades de la Sección Femenina; y hasta con la propia Pilar Primo de Rivera. A partir de referencias temporales establecidas en el presente histórico de Juan Urbano y que apuntan al pasado, éste puede reconstruir los trágicos hechos vividos por Dolores Serma. Además, el uso continuo de estos saltos al pasado permiten a Juan Urbano recobrar para el lector el papel ideológico que tuvieron la Falange

española, la Sección Femenina y el Auxilio Social después de la Guerra Civil Española, así como el papel de los postulados de Antonio Vallejo Nájera con respecto a la “reeducación” (rehabilitación) de los Republicanos y de sus hijos.

Con Dolores Serma, la transmisión intergeneracional se ha tornado imposible y esto debido a un padecimiento que justamente anula la memoria. Dolores Serma padece Alzheimer y el arribo a su palabra se torna inaccesible para el narrador. Natalia Escartín, la nuera —que es neuróloga— afirma:

Ella habita un mundo que está más allá de los que los médicos sabemos; su memoria es invertida y da la impresión de vivir a la vez y en presente toda su vida, de manera que aún se cree en Valladolid, en la casa de sus padres, tiene ocho años y no es capaz de encontrar su muñeca favorita, y al siguiente es una joven que busca unos libros para ir a la facultad. De forma esporádica da la impresión de hilar un par de frases lógicas, o responde coherentemente a lo que se le pregunta. Pero, como le acabo de comentar, son reflejos aislados.¹³⁴

El personaje de Dolores, con esta enfermedad, representa la ausencia de la transmisión oral de la memoria. El deterioro de la memoria y la reclusión en un centro especializado coartan toda viabilidad de testimonio directo y dejan a la literatura un terreno más problemático pero también más fértil. La transmisión oral que permanece latente como aquel discurso que vendría a completar una historia narrada por los vencedores y silenciada en sus pormenores más graves, se le escabulle al narrador —protagonista de la novela. Cuando en un efímero momento Juan Urbano cree que Natalia Escarpín le va a ofrecer la posibilidad de entrevistarse con Dolores Serma, se aborta instantáneamente la esperanza:

—¡Oye! ¿Y si organizáramos una cena para los cuatro en el Deméter? Seguro que a eso sí que se apuntaba Carlos.

La idea me tomó por sorpresa y la entendí mal.

—¿Los cuatro? ¿Quieres decir nosotros tres y Dolores? Bueno, yo no me había atrevido a pedirte que me dejases verla, pero si tú crees que...

—¿Dolores? No, hombre, no, cómo se te ocurre semejante cosa —me interrumpió—. Mi suegra no está en condiciones de ver a nadie ni de hablar sobre nada.¹³⁵

¹³⁴ Benjamín Prado, *Mala gente que camina*, p. 113.

¹³⁵ Benjamín Prado, *op. cit.*, p. 266.

La marcación de esa ausencia es el principal recurso para señalar todo lo que se podría haber aportado desde la experiencia y todo lo que se ha perdido o corre el riesgo de perderse. Así, Juan Urbano no puede arribar al testimonio directo que viene a completar un proyecto creador, por lo que en la novela de Benjamín Prado se resalta la emergencia de herramientas que reemplazan la transmisión oral de la memoria. Se traspone en literatura un acceso al testimonio que manifiesta algunas marcas de oralidad y que se materializa como una verdad dicha en voz baja. La revelación no se presenta como una confesión de último momento, sino como una verdad que ya fue articulada y cuya comprensión deja de depender de la longevidad de un personaje o de una capacidad de transmisión exenta de senilidad para pasar a depender de aquel que pone en marcha un trabajo de memoria.

La palabra viva de Dolores se torna imposible a pesar de que no haya muerto. En el plano literario más evidente, no hay testimonios sucedáneos que puedan ejercer una especie de lugartenencia de ese relato que se ha perdido. En un juego de cajas chinas, la literatura dentro de la literatura viene a suplir la imposibilidad de la voz. Por medio de la lectura entre líneas de la novela *Óxido*, el narrador, devenido en lector de Dolores Serma, accede a un sentido que la autora en su momento codificó:

¿Qué mensaje querría transmitir la parábola del niño desaparecido? ¿No resultaba evidente que la novela de Serma hablaba de uno de los más viscosos expolios del franquismo, el rapto o hurto de los hijos de las represaliadas para entregárselos a familias afectas al Régimen, un tema del que se sabía realmente muy poco pero sobre el que se tenían oscuras sospechas? Porque, o yo veía visiones, o en la ciudad siniestra de *Óxido* no era muy difícil intuir una representación de la España, de la posguerra.¹³⁶

La supuesta amistad que unía a Dolores Serma con Carmen Laforet no es sólo un ardid literario de Prado para facilitar el hallazgo de esta autora. En realidad lo que se hace en *Mala gente que camina* a través de esta relación entre las dos escritoras, la que existió realmente y la que existe en la ficción, es plantear las bases de un debate que es habitual en

¹³⁶ *Ibidem*, pp. 133-134.

España hoy día y que tiene que ver con el enfoque literario de los hechos históricos. Tanto Laforet como Serma ofrecen una visión crítica de la sociedad de posguerra, la primera sitúa en Barcelona la acción y la segunda en Madrid. Es el estilo, más realista y del gusto de la época en el caso de *Nada*, lo que hace que una novela triunfe y otra no. Pero hay que considerar unas variables: *Nada* es una denuncia de la apatía y el vacío de la sociedad de posguerra, pero es una denuncia que era posible hacer, una reflexión existencialista de la situación de muchas familias marcadas por la tragedia y por unas normas sociales rígidas y arcaicas de las que nadie, explícitamente, tiene culpa. El problema que se expone en *Óxido* es más desgarrador y brutal; se trata de una realidad que afecta a la colectividad en la que hay víctimas y verdugos, imposible de evidenciar en los años cuarenta, de ahí el estilo oscuro y surrealista, esa atmósfera asfixiante e irreal que envuelve el vía crucis de Gloria (protagonista de *Óxido*), una prosa difícil de comprender para el gran público de la época y peligrosa al tiempo para las autoridades si logra descifrarse, pues describe uno de los puntos más oscuros del franquismo: la entrega de los hijos de las presas republicanas a las familias del régimen. El rastreo de un nivel simbólico en *Óxido*, aquél que permite instalar el tema de la apropiación de niños, tiene su telón de fondo en la “versión ampliada” de la novela de Dolores Serma, es decir, en aquella copia en donde se trasciende el plano de la ficción para albergar algunos párrafos que dan cuenta de lo ocurrido con el hijo de Julia durante la inmediata posguerra. La interpretación a la que llegó Juan Urbano de *Óxido* pudo ser sólo una versión de la realidad si al final él no encuentra lo que Dolores confiesa en los manuscritos de su novela, lo que confirma su interpretación.¹³⁷

¹³⁷ Para ahondar más en las diferencias y similitudes entre *Nada* y *Mala gente que camina* se puede consultar el siguiente artículo: Srivoranart, Penpisa. “Distintos aspectos de la subjetividad en *Nada* y *Mala gente que camina*”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, año XV, núm. 47, marzo-junio 2011, s/p.

En los últimos estertores de su vida consciente, Dolores ruega a su hijo y su nuera recuperen algo que les pertenece y que ha guardado hasta entonces Mercedes Sanz Bachiller, viuda de Onésimo Redondo y fundadora de Auxilio Social. Se trata del manuscrito de *Óxido*, así como de otros documentos que podrían haber puesto en serio peligro su vida y la de los suyos. Dolores Serma tuvo un secreto que guardar, algo que de haberse sabido habría cambiado completamente su vida y la de su hijo, pero que ahora, sesenta años después, libres del régimen franquista, puede desvelarse para restaurarle a ella y a su hijo su verdadera identidad, una identidad que España está reivindicando en los últimos años: es hora de que la historia no la escriban sólo los vencedores.

El motivo del manuscrito hallado se explota extensamente pues, mediante una versión de la novela *Óxido*, el narrador accede a una copia con papel carbón en la que se intercalan párrafos que narran la historia del secuestro, la apropiación y la recuperación, por parte de un familiar, de un niño en la posguerra. Esta verdad que revela la lectura en clave de las páginas impares del manuscrito de *Óxido* es igual de brutal que lo que tiene el manuscrito en forma alegórica, pues muestra la verdadera historia que los documentos de la historia oficial no revelaron, que es la tragedia familiar de esta escritora ficticia. Al cotejar Urbano la copia dactilo-escrita de *Óxido* le es manifiesta la “verdad” que persigue y con la que cierra su novela. Esta verdad tiene que ver con la familia Serma, víctima del régimen, y en donde Carlos, supuesto hijo de Dolores, es el hijo de su hermana, quien fue encarcelada durante el franquismo, y a la que le es arrebatado su hijo; es Dolores la que lo encuentra y lo educa como su propio hijo, pero el costo que paga es muy alto, perder su identidad, guardar silencio e, incluso, perder la memoria. Este manuscrito es una manifestación del retorno de lo que se suponía muerto, olvidado; es un fantasma, como figuración del retorno del acontecimiento traumático, como herida de la historia en el presente.

Al quedar anulado para el protagonista cualquier acceso directo al sujeto/objeto de su búsqueda, el texto escrito —que no ha sido muy difundido ni ha sido analizado en profundidad por nadie— es percibido como si se tratase de una confesión,¹³⁸ como una forma de hablar cuando los canales tradicionales del habla están bloqueados.

¹³⁸ María Zambrano publica en 1943 el ensayo titulado *La confesión: género literario*, el libro nos ha llegado por medio de su reedición en 1995 en Siruela. Para ella la confesión: “es palabra a viva voz. Toda confesión es hablada; es una larga conversación y desplaza el mismo tiempo que el tiempo real. No nos lleva como una novela a un tiempo imaginario, a un tiempo creado por la imaginación. [...] La confesión se verifica en el mismo tiempo real de la vida, parte de la confusión y de la inmediatez temporal. Es su origen; va en busca de otro tiempo, que si fuera el de la novela no tendría que ser buscado, sino que sería encontrado. El que hace la confesión no busca el tiempo del arte, sino algún otro tiempo igualmente real que el suyo. No se conforma con el tiempo virtual del arte. [...] La confesión va en busca, no de un tiempo virtual, sino real, y por eso, por no conformarse sino con él, se detiene allí donde ese otro tiempo real empieza. Es el tiempo que no puede ser transcrito, es el tiempo que no puede ser expresado ni apresado, es la unidad de la vida que ya no necesita expresión. [...] La confesión es el lenguaje de alguien que no ha borrado su condición de sujeto; es el lenguaje del sujeto en cuanto tal. No son sus sentimientos, ni sus anhelos siquiera, ni aun sus esperanzas; son sencillamente sus conatos de ser. Es un acto en el que el sujeto se revela a sí mismo, por horror de su ser a medias y en confusión. [...] La confesión parte del tiempo que se tiene y, mientras dura, habla desde él y, sin embargo, va en busca de otro. La confesión parece ser una acción que se ejecuta no ya en el tiempo, sino con el tiempo; es una acción sobre el tiempo, mas no virtualmente, sino en la realidad. El camino para lograr algo con respecto al tiempo y, como todo lo que es camino, cesa. Pero es que la Confesión es ejecutiva en algún otro sentido; alcanza algo que quiere transmitir; cuando leemos una Confesión auténtica sentimos repetirse aquello en nosotros mismos, y si no lo repetimos no logramos la meta de su secreto. [...] la confesión leída, si no es en balde, tiene que verificar aquello mismo que el que se ha confesado ha hecho. [...] Mas si no ejecuto lo que ejecutó el autor de la Confesión, será en balde su lectura. Porque la confesión es una acción, la máxima acción que es dado ejecutar con la palabra. [...] La confesión surge de ciertas. Porque hay situaciones en que la vida ha llegado al extremo de confusión y de dispersión. Cosa que puede suceder por obra de circunstancias individuales, pero más todavía, históricas. Precisamente cuando el hombre ha sido demasiado humillado, cuando se ha cerrado en el rencor, cuando sólo siente sobre sí ‘el peso de la existencia’, necesita entonces que su propia vida se le revele. Y para lograrlo, ejecuta el doble movimiento propio de la confesión: el de la huida de sí, y el de buscar algo que le sostenga y aclare. La confesión comienza siempre con una huida de sí mismo. Parte de una desesperación. Su supuesto es como el de toda salida, una esperanza y una desesperación; la desesperación es de lo que se es, la esperanza es de que algo que todavía no se tiene aparezca. Sin una profunda desesperación el hombre no saldría de sí, porque es la fuerza de la desesperación la que le hace arrancarse hablando de sí mismo, cosa tan contraria al hablar. Esta desesperación, antes de ser expresada como confesión en la manera en que le entendemos, es decir, como huida de sí y expresión de alguna culpa, de un yo que se quiere rechazar, antes que esto, la desesperación es queja, simple queja. Por eso la primera confesión, la preconfesión, es la queja de Job. [...] La confesión tiene también un comienzo desesperado. Se confiesa el cansado de ser hombre, de sí mismo. Es una huida que al mismo tiempo quiere perpetuar lo que fue, aquello de que se huye. Quiere expresarlo para alejarlo y para ser ya otra cosa, pero quiere al mismo tiempo dejarlo ahí, realizarlo. Esperanza de una revelación de la vida, de que se disuelvan los tres horrores, de que la vida, al descubrir algo más allá de ella, encuentre al fin su figura, y deje de ser pesadilla. Y así el que una verdad sea asimilada por la vida tiene que verificarse a través de una conversión que le haga aceptar su nacimiento, no sentir espanto ante la muerte y permanecer tranquilo en medio de la injusticia. [...] La confesión es salida de sí en huida. Y el que sale de sí lo hace por no aceptar lo que es, la vida tal y como se le ha dado, el que se ha encontrado que es y que no acepta. Amarga dualidad entre algo que en nosotros mira y decide, y otro, otro que llevando nuestro nombre, es sentido extraño y enemigo. Mas también se manifiesta en la Confesión el carácter fragmentario de toda vida, el que todo hombre se sienta a sí mismo como trozo incompleto, esbozo nada más; trozo de sí mismo, fragmento. Y al salir, busca abrir sus límites, trasponerlos y

Sólo a través de la comprensión de los secretos con los que carga el texto de Dolores Serma se torna central un tema que ya se le había presentado al narrador, aunque de manera fugaz, mediante la indagación de la biografía del coronel Antonio Vallejo Nájera:

Al asunto de los niños secuestrados le había dado un vistazo el día antes, por pura curiosidad, a raíz del comentario de Natalia Escarpín sobre el libro del coronel Antonio Vallejo Néjera que, al parecer, tenía Dolores Serma. Y créanme si les digo que la biografía de aquel delirante psiquiatra militar, al que luego he dedicado muchas horas de estudio, me dejó anonadado.¹³⁹

Luego de un resumen de las terribles ideas de Vallejo Nájera, que plantean el marxismo como una enfermedad, se retorna al eje de “los niños perdidos”, como si la síntesis de la biografía hubiera sido una digresión necesaria, una ramificación del tema que procura acotarse. En este sentido, una vez transcurridos los momentos expositivos, frecuentes en esta novela de Prado, se percibe una estructura conversacional. Al dejarse de lado la digresión, se refuerzan los signos que imprimen un carácter dialógico al texto (referido, en este punto, como “esta historia que les estoy contando”) y se restablece el núcleo de la pesquisa:

Pero regresemos a los niños perdidos.

Una vez *probado* por Vallejo Nájera que ser marxista era una enfermedad cerebral, se hacía necesario, según expresión muy del gusto del Régimen, “separar el grano de la paja”, quitándoles sus hijos a los “débiles mentales”, porque “si militan en el marxismo, de preferencia, psicópatas antisociales, la segregación total de esos sujetos desde la infancia podría liberar a la sociedad de plaga tan terrible”.¹⁴⁰

encontrar, más allá de ellos, su unidad acabada. [...] Estos caracteres definen la Confesión, desesperación de sí mismo, huida de sí en espera de hallarse. Desesperación por sentirse oscuro e incompleto y afán de encontrar la unidad. Esperanza de encontrar esa unidad que hace salir de sí buscando algo que lo recoja, algo donde reconocerse, donde encontrarse. Por eso la Confesión supone una esperanza: la de algo más allá de la vida individual, algo así como la creencia, en unos clara, en otros confusa, de que la verdad está más allá de la vida. La confesión solamente se verifica con esperanza de que lo que no es uno mismo aparezca. Por eso muestra la condición de la vida humana tan sumida en contradicciones y paradojas. Todo lo que la Confesión nos muestra es contradictorio y paradójico: la desesperación de sí mismo, la fuga del que quiere al mismo tiempo que desprenderse de lo que es, realizarlo, en una cierta objetividad. [...] La Confesión no es sino un método de que la vida se libre de sus paradojas y llegue a coincidir consigo misma.” (María Zambrano, *La confesión: género literario*. 2a. ed. Madrid: Siruela, 2001, pp. 27-37).

¹³⁹ Benjamín Prado, *Mala gente que camina*, p. 135.

¹⁴⁰ Benjamín Prado, *op. cit.*, p. 137.

Al citar los excéntricos postulados de Vallejo Nájera no se procede como con una cita de autor, excepto por el hecho de encerrar las afirmaciones entre comillas. Si bien las obras de las que proceden incrustaciones textuales son mencionadas en la novela, no hay una localización explícita de los extractos entrecomillados. También ocurre que, a diferencia de otras novelas en las que se apela al recurso de un espacio paratextual en el que son compendiados los textos complementarios que se han consultado, la confección de un listado de ese tipo no se utiliza en *Mala gente que camina*. Por cierto, al concluir la novela con la revelación del nombre del narrador, la clave de ficcionalización termina orbitando sobre la multiplicidad de fuentes y nombres propios reales. Esto no anula las omnipresentes dosis de verdad histórica; señala las posibilidades de la narrativa ficcional al reunir materiales diversos (pastiche) que logran enriquecer el abordaje de temas complejos y de escasa tradición de literatura ficcional, como ya se ha apuntado para el caso de la apropiación de niños en España.

En esta novela, la fusión entre historia y ficción forma una trama con la fusión entre oralidad y escritura, y entre los límites y posibilidades de una y otra. La marcación de la finitud del testimonio oral es aquí más profunda que en otros ejemplos de intento de obtención del discurso de víctimas y testigos. En la novela de Benjamín Prado está denegada cualquier tipo de llegada a la hermana de la mujer cuyo hijo fue robado. Pero, si bien se señala ese límite infranqueable, también queda claro que un recurso para darnos una idea por lo que pasó es a través de la alusión a otras voces que sí han sido registradas.

El discurso de mujeres que estuvieron presas en la Cárcel de Ventas subyace en la construcción de la trama que pone a la vista el narrador. El testimonio ya imposible del personaje de Dolores Serma y, podríamos decir que también aquel que nunca fue posible, el testimonio de Julia Serma, tienen una realización en los testimonios reales mencionados en

la novela. Reunir en el texto los nombres de Juana Doña y Tomasa Cuevas con el personaje de Julia Serma es, por un lado, una estrategia de verosimilitud bastante recurrente en la narrativa de la memoria de la Guerra Civil y del franquismo, pero en este caso en particular da cuenta, además, del aparente agotamiento de un recurso —el de la transmisión oral en forma directa— y de la consiguiente recurrencia a la retroalimentación por medio de soportes extraliterarios. Incorporar el relato de Juana Doña que se cita entre comillas, y respecto del cual se señala la procedencia bibliográfica de *Desde la noche y la niebla (Mujeres en las cárceles franquistas)*, hace pensar también en su presentación mediante imagen y sonido en el documental *Els nens perduts del franquisme* (“Los niños perdidos del franquismo”), por lo cual la prosa narrativa en la que se pone en escena la transmisión oral de protagonistas, víctimas y testigos del pasado traumático español del siglo XX señala los vacíos irremediables pero también la abarcadora subyacencia de diferentes voces que la literatura tiene a su disposición. Si la entrevista oral no es ya viable —o pronto dejará de serlo—, las combinaciones de la literatura exponen la gravedad de esa finitud,¹⁴¹ como así también el relativo margen del que dispone la ficcionalización, que no sólo se documenta en esas voces sino que impulsa a los lectores hacia ellas.

La estructura de *Mala gente que camina* responde a la indagación; la intriga de la novela se sostiene como una búsqueda, una investigación, la persecución de un enigma, cuyo descubrimiento compromete al propio narrador, pero también el sentido total de la figuración literaria. El interés personal que muestra Juan Urbano por indagar en la historia personal de Dolores Serma contagia también al lector y le compromete literariamente a esa

¹⁴¹ Pues resulta cada vez menos accesible la realización de historia oral para la configuración de la memoria de la Guerra Civil y del franquismo, entendida esta modalidad como la producción y utilización de fuentes orales en la reconstrucción histórica, donde lo novedoso no es la oralidad en sí, sino la labor sistemática de creación, de recuperación y de utilización de la fuente oral. La fase de producción es la que claramente se ha ido acotando hasta casi desaparecer, al menos en lo referido a protagonistas y testigos directos de la Guerra Civil española y de la posguerra más inmediata.

búsqueda. Si al principio la investigación se limita a corroborar las cualidades literarias de Dolores Serma enfrentadas a las de una escritora de éxito contemporánea a ella, Carmen Laforet, y contrastarlas, con el tiempo, la indagación sitúa a Juan Urbano en la pista de un secreto más profundo que cambiará el rumbo de la narración. El protagonista, Juan Urbano, sigue el procedimiento que cualquier investigador realizaría, que es interrogar a las fuentes directas para realizar esta biografía, pero las respuestas que obtiene son insuficientes o en algunos casos nulas para rastrear los pasajes más oscuros de la vida de la escritora. Así, las fuentes documentales como los testimonios son insuficientes para dar cuenta de una vida.

En medio de esta indagación se plantea también la historia personal de Juan Urbano, tanto en el plano profesional como en el sentimental.

En *Mala gente que camina*, la escritura de la memoria cobra un lugar importante, pero también revela el cinismo de quienes comulgaron con el franquismo y luego, con la democracia, se inventaron nuevas biografías. Y comprobamos que nada surge de la nada, que todo estaba ahí antes, agazapado en el secreto inconfesable que se ampara en la mentira, en la astucia de los encubridores, en el miedo.

Benjamín Prado construye a través de sus páginas el recorrido de un trabajo de investigación que tiene por objeto descifrar medias verdades que dieron como resultado final una mentira completa. Su protagonista intenta de algún modo devolverle la voz y la identidad a una mujer que tuvo que vertebrar su vida alrededor de una farsa como fue el régimen franquista, en el que, no obstante, también hubo gente de una gran calidad humana.

Restaurar la identidad, devolverle la voz a los que tuvieron que vivir en silencio, ese es el objetivo final de muchos escritores contemporáneos como Prado, que saben que los últimos cincuenta años de nuestro siglo no fueron monolíticos, que luchan por que a los vencidos de la Guerra Civil española también se les conozca y se les escuche, que

reivindican, en suma, que la Historia sea completa y la escriban todos. Por ello recrea un pequeño universo de relaciones humanas en el que cada personaje adquiere una dimensión simbólica para personificar cada una de las actitudes a tomar ante la creciente necesidad de desvelar la parte más oscura de la historia española. De este modo, Prado demuestra con su novela que la ficción puede servir para cubrir los vacíos que deja la historiografía, que más allá de datos y fechas, los sentimientos y los relatos anónimos pueden ayudar a comprender mejor el curso de nuestras vidas, pues la literatura y el arte no son sino otra vía para comprender la realidad. Y lo hace en un doble plano en el de la ficción a través de la novela de Dolores Serma y en el de la realidad, a partir de los datos verídicos que el narrador va proporcionando a un lector al que se dirige constantemente.

Mala gente que camina, como texto autoficticio que es, se aprovecha del poder de la ficción como excelente instrumento de conocimiento y vía de acercamiento a la realidad. Después de la lectura de la novela, el lector se puede preguntar a sí mismo si está leyendo una novela o un documento histórico.

***Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez. O el manuscrito encontrado**

Alberto Méndez nació en Madrid en 1941 y falleció en la misma ciudad en diciembre de 2004. Hijo del poeta José Méndez Herrera, quien realizaba labores de traducción para la editorial Aguilar. La infancia de Méndez transcurre en Roma, donde estudió el bachillerato. De regreso a España, Méndez se licencia en Filosofía y Letras en la Universidad Complutense de Madrid. Ideológicamente adscrito a la izquierda, desde joven fue militante del PCE y señalado como “rojo peligroso”, fue expulsado de la universidad por encabezar

las protestas contra el régimen.¹⁴² Profesionalmente se dedicó durante décadas al mundo de la edición, fue uno de los fundadores de la editorial Ciencia Nueva, cerrada en los años sesenta por el ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga. Después su actividad editorial la ejerció en Grijalbo. Vinculado al mundo editorial infantil y juvenil durante toda su trayectoria profesional; escribió guiones para televisión y poesía que nunca publicó.

En 2003, Méndez publicó el relato “Manuscrito encontrado en el olvido” y en 2004 el libro *Los girasoles ciegos*, el cual ganó el Premio Setenil al mejor libro de cuentos del año, diciembre de 2004;¹⁴³ en abril de 2005 logró el Premio de la Crítica, que concede la Asociación Española de Críticos Literarios, y en octubre de ese mismo año ganó, póstumamente, el Premio Nacional de Narrativa.¹⁴⁴ Esta obra ha merecido el reconocimiento de los lectores, y el prestigio de ganar tres galardones casi consecutivos, aunque el análisis de la crítica ha sido paulatino.

Alberto Méndez fallece en Madrid el 30 de diciembre de 2004, cuando contaba con 63 años, dejando inconclusa su segunda obra.

Entre las varias definiciones que podrían acuñarse para describir *Los girasoles ciegos*, tal vez resulte posible etiquetar parte de la obra como el retrato de modalidades distintas de anonadamiento físico y mental de la persona, que se sucedieron a lo largo de la guerra y quedaron reiteradas en los años sucesivos.¹⁴⁵ Para Jorge Herralde, *Los girasoles ciegos* es

¹⁴² Cfr. Jorge Herralde, “Obituario. En la muerte de Alberto Méndez”, *El país*, 2 de enero de 2005, en línea, http://www.elpais.com/articulo/agenda/muerte/Alberto/Mendez/elpepigen/20050102elpepage_3/Tes.

¹⁴³ El jurado estuvo compuesto por Juan Manuel de Prada, Ana Luisa Baquero Escudero y Ramón Jiménez Madrid.

¹⁴⁴ El jurado estuvo presidido por Rogelio Blanco, Luis Goytisolo, Carmen Posadas, Carmen Alborch, Nicolás Miñambres, Mónica Fernández, Pepa Roma, Euloxio Rodríguez, Patri Urkizu, Vincens Pages y Carlos Galán.

¹⁴⁵ Cfr. Maura Rossi, *El mosaico memorial de Alberto Méndez: propuestas de análisis*. Tesis de grado, Università degli Studi di Padova-Facoltà di Lettere e Filosofia-Dipartimento di Romanistica, Corso di Laurea Magistrale in Lingue e Letterature Europee e Americane, 2010-211, p. 12, en línea, http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/tesi/Rossi_tesi.pdf.

“un libro que es un ajuste de cuentas con la memoria, un libro contra el silencio de la posguerra, contra el olvido, a favor de la verdad histórica restituida y a la vez, lo que es muy importante, decisivo, un encuentro con la verdad literaria”.¹⁴⁶

Los girasoles ciegos esconde unos relatos de perdedores políticos, pero ganadores de sí mismos por su fidelidad a sus convicciones y a la honestidad y por su rechazo a la falsedad. Son historias silenciadas durante años y contadas en cuatro narraciones, cuya intención es “contar que todavía alguien recuerda”.¹⁴⁷ El libro gira en torno a la amarga idea de la derrota, con el telón de fondo de la posguerra española. Las historias que transcurren entre 1939 y 1942 son cuentos sobre gente corriente que conforman un retrato de la España de entonces: Un capitán del ejército de Franco renuncia a ganar la guerra el mismo día de la victoria. Un joven poeta adolescente que huye con su novia embarazada y en sólo unos meses escribe un diario donde el recorrido entre la adolescencia, la madurez y la muerte se realiza con una velocidad aterradora. Un preso en la cárcel de Porlier que se niega a vivir en la mentira para que su verdugo tenga su conciencia tranquila. Y, finalmente, la historia de un diácono lascivo, obsesionado por la madre de un alumno, que justifica su pasión a través del fascismo apostólico que propugna.

Los girasoles ciegos es una obra formada por piezas que presentan características formales y de contenido comunes y comparables. Ciñéndose de momento al dato técnico, puede destacarse que cada una de las derrotas resulta construida como una composición narrativa redactada en prosa y caracterizada por su corta extensión. Se trata de escritos que respetan el límite de una sola sesión, es decir, que pueden leerse por entero sin

¹⁴⁶ Jorge Herralde, *art. cit.*, s/p.

¹⁴⁷ Raquel Garzón, “Alberto Méndez recupera la posguerra en *Los girasoles ciegos*”, en *El país*, 20 de febrero de 2004, en línea, http://www.elpais.com/articulo/cultura/Alberto/Mendez/recupera/posguerra/girasoles/ciegos/elpepicul/20040220elpepicil_4/Tes.

interrupciones, y que permiten que sus lectores gocen la llamada unidad de impresión; la cual sólo se alcanza cuando la comprensión de la totalidad del texto no queda interferida por los asuntos del mundo, que intervienen en la percepción de la obra en cuestión solamente en un segundo momento, tras finalizar su lectura en una sesión única. Entre todos los géneros literarios dos son lo suficientemente breves como para favorecer esta interiorización unitaria del conjunto narrativo, se tratan de la poesía y el cuento.

Si se intenta hacer referencia a la teoría de los géneros literarios para orientarnos mejor en el análisis de las unidades narrativas que componen la obra que estamos considerando, se notará que acerca del género “cuento” las interrogantes prevalecen todavía sobre las certezas teóricas. La crítica sólo señala como rasgo distintivo de dicho tipo de composición literaria la brevedad que aísla al lector de todo lo que lo rodea para después, terminado el cuento, volver a conectarlo con sus circunstancias de una manera nueva, enriquecida, más honda o más hermosa. Asimismo, los críticos subrayan que además del tamaño limitado y el empleo de la prosa, no existen más características que se le atribuyan universalmente a este género de escritura.

Este hueco teórico se debe, por un lado, a que la narración breve en prosa presenta una notable variedad de realizaciones y cuenta con un consistente bagaje oral, por el otro, a que dicha forma expresiva sólo entró en el canon literario hacia finales del siglo XIX, cuando además cobró de inmediato la caracterización de hermana menor de la novela. Así pues, la crítica concluye que casi todo queda por hacer en el estudio del cuento español contemporáneo, ya que ningún crítico alcanza a ofrecer una definición coherente y sintética de un género tan híbrido y flexible. Debido a su hibridez y a la versatilidad del género no resulta posible elaborar una definición universal, ya que es probable que cada cuentista nos proponga como modelo la clase de cuentos que él cultiva.

En el caso de *Los girasoles ciegos*, la tarea de decodificar las líneas compositivas del texto y la misma identificación de sus piezas como cuentos quedan notablemente facilitadas por el autor, quien se ocupó de comentar su elección formal en el discurso de aceptación del Premio Setenil, fallado a la obra en diciembre de 2004 y otorgado anualmente al mejor libro de cuentos publicado en España. En el breve escrito, “En torno al cuento”, que Méndez leyó ante el jurado en Molina de Segura, el autor define el género como una “narración breve de hechos inventados”, al mismo tiempo que subraya que dicha opción compositiva se caracteriza formalmente por su: “necesidad de sintetizar la narración y utilizar sólo sus elementos esenciales: planteamiento sucinto, enredo esquemático, personajes paradigmáticos y desenlace sorpresivo. Todo esto ha generado una dosificación y un equilibrio interno, que convierten el cuento en algo imparable, vertiginoso”.¹⁴⁸

La definición de Méndez, pese a cobrar la forma de una declaración oficial sólo a posteriori (es decir, después de la elaboración y publicación de la obra), parece tener el talante de un acta programática, en otras palabras, queda percibida como una idea de escritura, de estructura y de estilo que el autor tenía planteada antes de convertir su concepto en literatura y a la que fue adaptando el material que iba produciendo. Con la consideración que se acaba de formular se precisa suponer que partiendo de una idea acerca de lo que iba a ser el contenido de su obra, el autor haya escogido la forma del “cuento”, esencial y al mismo tiempo dotada de una alta concentración de significados, pues la consideraba particularmente adecuada para sus planteamientos éticos y estéticos. *Los girasoles ciegos* es el resultado del trabajo que realizó Méndez a lo largo de toda su vida, de relatos que fue oyendo y anotando, de historias contadas entre susurros, y para él fue el

¹⁴⁸ Alberto Méndez, “En torno al cuento”, en línea, http://www.molinadesegura.es/portal/RecursosWeb/DOCUMENTOS/1/0_1799_1.pdf.

inicio de lo que quería hacer en esta obra. La impresión de que el aspecto de cada uno de los cuentos que componen el libro se debe a una supresión meticulosa de toda porción de contenido que no resultara funcional para la formulación del mensaje queda confirmada por el mismo Méndez, quien en una entrevista con César Rendueles explica:

he ido quitando cosas. Originalmente el libro era mucho más largo. En concreto en el episodio de la cárcel había muchas páginas dedicadas a narrar la relación entre el chico de los piojos y Juan Senra. En esas páginas se explicaba el surgimiento de su amistad pero me pareció más efectivo dejarlo sobreentendido.¹⁴⁹

Varias secciones del texto han sido progresivamente expurgadas del manuscrito luego publicado, una alusión más detallada acerca de esta esmerada labor de acortamiento la proporcionó Milagros Valdés, viuda del autor, quien declaró con motivo de la atribución póstuma a la obra del Premio Nacional de Narrativa que:

Los dos últimos años antes de publicar *Los girasoles ciegos* se dedicó a comprar libros de viejo escritos por los vencedores de la guerra civil, obras a las que no se había acercado nunca y consideraba interesantes para documentarse, y a escribir miles de cuartillas que luego fue puliendo y puliendo hasta finalizar su trabajo. Las historias que cuenta son historias verdaderas y fueron escritas con el olor y el ruido de la memoria de otros.¹⁵⁰

Sin embargo —y aquí estriba una porción consistente de la grandeza de la obra— las páginas tachadas no resultan eliminadas de la dinámica de cada cuento, sino que su carga emotiva y significativa sigue percibiéndose de manera solapada y hasta queda potenciada, debido a que el autor no deja que los pasajes omitidos desaparezcan totalmente, sino que los deja sobreentendidos mediante un empleo excelente de la elipsis. Méndez logra plenamente la concentración esencial de acontecimientos múltiples y tan articulados como las consecuencias de una guerra fratricida dentro de una unidad textual caracterizada por el

¹⁴⁹ César Rendueles, “Alberto Méndez. La vida en el cementerio”, *Revista Ladinamo*, núm. 12, septiembre-octubre 2004, en línea, <http://www.ladinamo.org/ldnm/articulo.php?numero=12&id=298>.

¹⁵⁰ Aurora Intxausti, “La cruda mirada de Alberto Méndez sobre la posguerra gana el Nacional de Narrativa”, *El país*, 7 de octubre de 2005, en línea, http://www.elpais.com/articulo/cultura/cruda/mirada/Alberto/Mendez/posguerra/gana/Nacional/Narrativa/elpepicul/20051007elpepicul_3/Tes.

límite, en primer término físico. A partir de unos pocos hechos lineales expresados con palabras semánticamente cargadas surgen una serie de sugerencias, impresiones y emociones que alcanzan de golpe al lector y lo dejan emocionalmente noqueado, un efecto típico del cuento que Méndez demuestra saber manejar con particular destreza. El resultado en *Los girasoles ciegos* es una prosa sucinta y al mismo tiempo febril, cargada de significados y vertiginosa, un libro que precisa varias lecturas para que se aprecien todas sus facetas y que, a la par, deja claros sus argumentos centrales desde el primer momento.

Otra virtud que Méndez da al cuento, es su carácter de introductor de la novela en la literatura, además señala que *El Quijote* es una novela con una estructura de “cuentos engarzados”, donde los personajes de un capítulo desaparecen en el siguiente y es el protagonista de la narración el elemento unificador de la obra. Será esta estructura, cuentos engarzados, con la que está compuesto *El Quijote*, la que utilizará para la realización de *Los girasoles ciegos*; ya que las historias de este libro, datadas en los años que van de 1939 a 1942, conforman una única tira trágica con ecos de unas a otras, repeticiones y engarces que arman un friso narrativo y articulan el carácter unitario del libro; Méndez concede a cada relato su singularidad, pero sólo el conjunto instaaura su sentido.

Así pues, para analizar *Los girasoles ciegos* es preciso adoptar un punto de vista más amplio que el que proporcionaría de manera aislada cada una de las piezas y hacer referencia al conjunto de la obra como unidad interpretativa única. No sorprende esta necesidad de análisis unitario si se considera que resultan evidentes aun tras una lectura descuidada nexos estructurales, temáticos y extratextuales que hacen que desde el principio los cuatro cuentos no queden percibidos como elementos independientes, sino más bien como los eslabones de una evolución progresiva que empieza con la “Primera derrota” y acaba con la “Cuarta derrota”. Es esta cuestión, que acabamos de mencionar, y los

planteamientos anteriores de Méndez acerca de la estructura de *El Quijote*, los que nos llevan al problema de la designación del género del libro, pues *Los girasoles ciegos* no sólo es un conjunto de cuentos o narraciones independientes sin ningún hilo conductor que los una entre sí (personajes, temas, etc.), sino que es un libro en donde los relatos se encuentran unidos por distintos elementos que generan otra unidad de sentido distinta, esto último es lo que ha llevado a proponer a los críticos que se trata de una novela. En este sentido concordamos más con los planteamientos que hace Fernando Valls acerca del género al que pertenece *Los girasoles ciegos*, para el crítico esta obra es un “ciclo de cuentos”:

porque de entre las diversas maneras en que puede organizarse un volumen de cuentos, el autor había optado por la que quizá fuera la más compleja, la que denominamos “ciclo de cuentos”, una modalidad a la que también pertenecen, por mencionar un par de buenos ejemplos, *Dublineses*, de Joyce, y los *Cuentos del Barrio del Refugio*, de José María Merino. En estos libros de relatos, las piezas, aunque mantengan su valor independiente, aparecen asimismo trabadas, generando otra unidad de sentido distinta.¹⁵¹

Así, la obra de Méndez se define como un “macrotexto” constituido por unidades narrativas caracterizadas por autonomía y cohesión internas que al juntarse dan lugar a una unidad superior dotada de una autonomía y una coherencia más amplias. Se trata de la técnica de escritura de los cuentos encadenados o enlazados, que llega a vencer los límites físicos impuestos por el género cuento al construir unidades de significado mayores de las que se desarrollan dentro de las fronteras de cada una de las piezas. Al analizar los cuentos enlazados se delinearán varias tipologías, entre las que la denominada armazón común de cuentos combinados parece describir cabalmente la estructura de *Los girasoles ciegos*, pues

la combinación es tal que un cuento modifica el sentido de todos los demás y, al mismo tiempo, es modificado por la totalidad. Lo que se narra en un cuento y se repite en otro ya no es lo mismo, pues en cada contexto adquiere una nueva significación que irradia sobre todo el libro. [...] La obra, en

¹⁵¹ Fernando Valls, “Alberto Méndez o la dignidad de los vencidos”, *El país*, 15 octubre 2005, en línea, http://www.elpais.com/articulo/ensayo/Alberto/Mendez/dignidad/vencidos/elpabens/20051015elpabens_6/Tes.

conjunto, se balancea en dos platillos de la balanza: en uno, la individualidad de cada cuento; en el otro, los lazos que unifican todos los cuentos en un cuerpo singular.¹⁵²

Los girasoles ciegos está formado por cuatro relatos independientes, pero imbricados en una misma atmósfera. Los cuentos tienen un valor de conjunto. Las cuatro narraciones se enmarcan cronológicamente entre los últimos momentos de la contienda civil y los años posteriores a la implantación del nuevo orden impuesto por Franco. A pesar de ser un conjunto de cuatro textos, llama la atención la zona de confluencia que tienen estos relatos.

Así resulta forzoso analizar los elementos que marcan la existencia de cierta unión entre las cuatro derrotas. La impresión de unidad de la obra se da primero a través de los unidades paratextuales¹⁵³ (título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, notas al margen, a pie de página, finales, epígrafes, ilustraciones, fajas sobrecubiertas, etc.), ya que en la portada nada deja suponer que se trata de un libro de relatos. Los indicios paratextuales que resultan más visibles son el título de la obra y el comentario que acerca de ella se proporciona en la contratapa. A partir del título o de la cubierta el lector no sospecha que el contenido de la obra sea fragmentado en cuatro unidades, sino que tiene la impresión de un todo compacto. Además, el índice y la construcción de los intertítulos realzan un vínculo entre los diferentes textos al reiterarse el sustantivo “derrota” asociado a fechas. La enumeración de las derrotas y la ostentación de la cronología invitan a leer la obra de manera lineal, a considerar cada relato como una variación sobre el mismo tema. Ese tema sería la derrota, que se apodera de todo personaje, sin importar las condiciones de éste. Esta impresión se refuerza con la nota añadida al

¹⁵² Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1992, p. 117.

¹⁵³ En *Umbrales*, Gérard Genette define paratexto como “aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente al público [...] El paratexto se compone empíricamente de un conjunto heteróclito de prácticas y discursos de toda especie y de todas las épocas que agrupo bajo ese término en nombre de una comunidad de intereses o convergencias de efectos [...] El orden de ese recorrido será, en la medida de lo posible, conforme al encuentro habitual de los mensajes que explora: presentación exterior del libro, nombre del autor, título”. (Gérard Genette, *Umbrales*, México, Siglo XXI, 2001, pp. 7-8.)

segundo título,¹⁵⁴ en la que el autor designa la narración como capítulo, lo que nos conduce a considerarlo como la parte de un todo.¹⁵⁵

Otros factores paratextuales que abogan por la unidad son la dedicatoria y la cita de Carlos Piera, que no sólo quedan percibidas por su colocación, como una introducción a todo el texto, sino que también afectan a la formulación de una propuesta programática en la que se procede a la configuración del discurso narrativo que se desarrollará en la macrosecuencia formada por los capítulos sucesivos. Dichas unidades paratextuales plantean la cuestión de un dolor “irreparable” y “trágico”, ocasionado por una ausencia que todavía no se ha hecho públicamente patente y que es preciso asumir dentro del discurso nacional español si se quiere favorecer la elaboración del duelo. Los cuatro cuentos se encargan de proporcionar paradigmas de ausencias y de sufrimientos irresueltos, al mismo tiempo que defienden corralmente la necesidad de fijar dichos elementos desgarradores dentro de la memoria colectiva: los planteamientos iniciales presentados en la dedicatoria y en la cita quedan ampliados e integrados dentro de cada una de las piezas y, finalmente, desarrollados en el marco conjunto de las cuatro derrotas.¹⁵⁶

¹⁵⁴ Precisa la nota: “Este capítulo, modificado, fue finalista del Premio Internacional de Cuentos Max Aub 2002 y publicado por la Fundación Max Aub. Agradezco la autorización para incorporarlo a su lugar original” (Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos*, p. 37). La precisión de la nota proporciona dos confirmaciones fundamentales: En primer lugar, al definir la “Segunda derrota” como capítulo, Méndez explicita de una vez que precisamente éste es el papel desempeñado por cada cuento dentro de la obra; en segundo lugar, al hablar de “lugar original”, el autor deja claro que la colocación de cada derrota corresponde a un plan expresivo específico y que, entonces, los relatos fueron concebidos desde el principio no como ejercicios de escritura aislados e intercambiables, sino como piezas de un conjunto. El libro que recoge las derrotas precisa, pues, la presencia de cada una de ellas exactamente en la posición en la que el lector la encuentra para que su desarrollo temático no resulte afectado: cambiar el orden de los factores en este caso sí alteraría el producto.

¹⁵⁵ Cfr. Catherine Orsini-Saillet, “La memoria colectiva de la derrota: *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez”, en *Actas del Congreso Internacional La Guerra Civil Española 1936–1939*, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006, pp. 3-4, en http://www.uniurb.it/lingue/matdid/darconza/2011-12/Letteratura_Spagnola_triennale/articoli_PDF/Mendez_Orsini.pdf

¹⁵⁶ Cfr. Maura Rossi, *El mosaico memorial de Alberto Méndez: propuestas de análisis*. Tesis de grado, Università degli Studi di Padova-Facoltà di Lettere e Filosofia-Dipartimento di Romanistica, Corso di Laurea Magistrale in Lingue e Letterature Europee e Americane, 2010-2011, pp. 67-68, en línea, http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/tesi/Rossi_tesi.pdf.

Hasta aquí, el cúmulo de los elementos paratextuales por sí solo ya ha aportado elementos suficientes para suponer la existencia de una fuerte interdependencia entre las derrotas, que va más allá de la simple intertextualidad o correspondencia temática. Pero también resulta posible numerar elementos pertenecientes a la dimensión textual que se juzgan significativos en la óptica de esta misma argumentación: la unidad de los cuentos.

El factor textual que quizá resulte más evidente a la hora de detectar cierta conexión entre las *derrotas* es la presencia marginal, física o evocada, de los personajes centrales de un determinado cuento dentro de otras piezas del ciclo. Esto significa que la derrota de unos se prolonga en la derrota de otros y que todos son unos vencidos de la misma historia. Así, por una parte, el capitán Alegría, del bando nacional (“Si el corazón pensara dejaría de latir”), que se rinde al enemigo el día en que las tropas rebeldes entran en Madrid se halla en la misma cárcel que Juan Senra (“El idioma de los muertos”); y, por otra parte, la joven Elena que muere en el parto (segundo capítulo) es la hija de Elena y Ricardo Mazo, los protagonistas de la última historia. Este ejemplo es muy significativo ya que los padres, en los años cuarenta, no supieron cuál fue el destino de la joven pareja mientras que el lector tiene una visión global de las historias y puede medir la amplitud de las derrotas gracias a la variedad de los puntos de vista que le brindan los distintos narradores. El transvase de personajes que se acaba de delinear constituye un indicio patente de la existencia de un nexo entre algunos de los cuentos; sin embargo, cabe notar que por sí solo no alcanza a desvelar la compleja dependencia recíproca entre las cuatro piezas. La razón principal reside en que dicha conexión se limita a unir parejas de derrotas, con lo cual permite en principio prescindir del conjunto a favor de la delineación de simples correspondencias biunívocas; en segundo lugar, pese a las referencias que se proporcionan en las derrotas tercera y cuarta alrededor respectivamente de la primera y segunda, ninguna derrota precisa

de su pareja para que su contenido resulte inteligible, es decir, que en principio no es indispensable haber leído las historias de Carlos Alegría o de Elena Mazo para orientarse dentro del resumen alusivo que de ellas se formula fuera de los cuentos que protagonizan. Por consiguiente, de no ir considerados en la presente especulación junto a las demás pruebas de unidad, dichos nexos hasta podrían convertirse en demostraciones de la potencial independencia que dentro de *Los girasoles ciegos* presenta cada cuento.¹⁵⁷

Para terminar con las relaciones entre los textos, todas las historias se publican bajo el título del último relato: “Los girasoles ciegos”. El Hermano Salvador da la clave de lectura del texto ya que empieza su carta diciendo que se siente “*desorientado como los girasoles ciegos*”¹⁵⁸ y la acaba concluyendo: “*Seré uno más en el rebaño, porque en el futuro viviré como uno más entre los girasoles ciegos*”.¹⁵⁹ Entre la comparación inicial y la metáfora final, el protagonista propone una generalización de su condición, de su desorientación, a la colectividad humana; de modo que todos los personajes pueden considerarse como seres desorientados, condenados a vivir en la oscuridad como girasoles ciegos.

Como último punto de este apartado, vale la pena comentar que otro factor significativo en la óptica de la lectura de los cuatro cuentos como un bloque narrativo único es la presencia de imágenes, temas y motivos literarios que se repiten en cada derrota con significaciones parecidas.

Existen otras relaciones más sutiles entre los diferentes textos: en todos, el autor le otorga una importancia capital a la escritura; muchos de los protagonistas escriben cartas o diarios, a veces censurados, reproducidos íntegramente o en parte, olvidados, recuperados y

¹⁵⁷ Cfr. Maura Rossi, *op. cit.*, p. 70 y Catherine Orsini-Saillet, *art. cit.*, p. 4.

¹⁵⁸ Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos*, Barcelona: Anagrama, 2004, p.105. Las citas que se reproduzcan del libro respetarán la tipografía original del texto impreso en lo tocante a cursivas redondas y negritas.

¹⁵⁹ Alberto Méndez, *op. cit.*, p. 155.

sacados del olvido, lo que representa la historia de la memoria autobiográfica de la guerra y de sus avatares cuando dichos documentos se integran posteriormente en la memoria colectiva. Los dos cuentos que conceden mayor importancia a la escritura de lo íntimo son el segundo y el cuarto, y presentan una estructura circular parecida: por una parte, el diario del soldado viene precedido de una nota que refiere la historia del manuscrito encontrado en una braña de los altos de Somiedo y en la que el transcriptor reconoce que decidió leer el texto después de enterarse de que “*en la pared [de la cabaña] había una frase que rezaba: ‘infame turba de nocturnas aves’*”.¹⁶⁰ El verso de Góngora se repite al final del diario y se supone que fueron las últimas palabras escritas por el autor del diario antes de morir. Por otra parte, la carta del diácono, en el cuarto texto, presenta la misma escritura circular al empezar y terminar con una alusión a los girasoles ciegos.

Ahora bien, la coherencia del entramado narrativo no debe hacernos olvidar que Alberto Méndez eligió para contar sus historias la forma breve, idónea para presentar vidas truncadas, ya que los que mueren son hombres jóvenes, adolescentes o recién nacidos. Lo cual le permite recurrir a una estética de la fragmentación cuyos efectos se incrementan en dos de los cuatro textos, el segundo y el cuarto, con la diversidad de las voces narrativas que se expresan, y el uso, en el caso del segundo, de la forma del diario. Lo que se dibuja es la derrota colectiva de un país desgarrado donde, al acabar la guerra, uno no puede seguir viviendo con dignidad fuera de la condición de derrotado: el Capitán Alegría se rinde por dignidad; el joven poeta muere por fidelidad, Juan hubiera podido salvarse mediante la mentira; Ricardo se condena al salvar a su mujer de la lascivia de un diácono, el mal llamado Hermano Salvador. Se borran las fronteras entre los vencedores y los vencidos

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 40.

humillados cuando Salvador, combatiente del ejército nacional, no puede sino confesar una derrota personal estrechamente ligada a las consecuencias de la guerra.¹⁶¹

*¡Qué arduo, Padre, haber vencido para ser víctima de nuevo! Toda la satisfacción que me produjo durante tres años formar parte de los elegidos para encauzar el agua estigia, toda la gloria, se fue convirtiendo poco a poco en un fracaso: fracaso al cambiar mi sotana por el uniforme de guerrero, fracaso por ocultar la altivez del cruzado tras la arrogancia de la gleba, fracaso por disfrazar mi vocación bajo la sedición de una concupiscencia incontenible y fracaso, al fin, por ignorar que aquello que quería seducir me estaba seduciendo.*¹⁶²

Todas son experiencias de desorientación, de pérdida, de vencedores humillados o vencidos olvidados, de muertos, representativos de los miles de represaliados cuyas historias nunca se dieron a conocer y cuya memoria se salva. Al contarse historias de víctimas, hoy en día, se compensa la paulatina desaparición de una memoria autobiográfica y se pone de relieve la importancia de los recuerdos ajenos para construir la memoria colectiva de unos acontecimientos que no pasaron a la Historia por no tener especial resonancia en su momento. *Los girasoles ciegos* es una ficción, cargada de responsabilidad, que nos permite compartir lo que se calló. Analizaremos cómo la ficción logra alcanzar no lo cierto, sino una verdad que queda por definir.¹⁶³

El personaje central de la “Primera derrota” es un capitán del ejército sublevado que decide rendirse al enemigo el día que los nacionales vencen a los republicanos en la Villa. La explicación con la que justifica este gesto es que su alma ya no logra aguantar la idea de luchar por usura frente a un ejército desarrapado y paisano, por tanto, él se niega a participar en y gozar de una victoria que se ha aplazado con el único objetivo de acumular muertos entre ambas filas. A partir del día de la rendición del Capitán Carlos Alegría, especular y contraria a la del Comité de Defensa de Madrid, Méndez acompaña al lector a

¹⁶¹ Cfr. Catherine Orsini-Saillet, *art. cit.*, p. 5.

¹⁶² Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos*, p. 146.

¹⁶³ Cfr. Catherine Orsini-Saillet, *art. cit.*, p. 6.

lo largo de la epopeya descendente de un personaje que pierde su identidad individual para sumarse a decenas de hombres masa que pasaron por cárceles atiborradas, juicios sumarísimos y fusilamientos en grupo. Desde esta perspectiva, Alegría se convierte en una suerte de pretexto que permite que el autor proporcione una reconstrucción de lo que implicaron los días de la victoria nacional no sólo en Madrid, sino en cada uno de los grandes centros urbanos que estuvieron sometidos a la avanzada del ejército vencedor. Las vicisitudes de Alegría proporcionan la ocasión para tratar de las modalidades de ocupación de las ciudades y del trato que la dictadura naciente reservó de inmediato a todo tipo de oposición, procedente tanto del interior como del exterior.¹⁶⁴

Si la “Primera derrota” ofrece un crudo retrato de la violencia que marcó los días sucesivos al 1 de abril de 1939, la “Segunda derrota”, que cronológicamente se coloca un año después, entrega la imagen de una entre varias modalidades de reacción frente al régimen, padecida y no elegida por muchos de los que se le habían opuesto a lo largo de la guerra. El segundo relato es la narración de un exilio abortado, es decir, de un intento derrotado de alejamiento clandestino de la España franquista hacia Francia. Se trata de una historia peculiar, presentada con tintes muy íntimos, pero que al mismo tiempo se convierte en historia-masa, en el paradigma del recorrido vital de cientos de españoles que optaron por una huida parecida frente al avance de las tropas nacionales en tierras republicanas. El éxodo masivo hacia la frontera pirenaica, que había ido formándose desde principios de la contienda, cobró su arranque definitivo cuando se perfiló la toma irreversible de Barcelona. Como en el caso del Capitán Alegría, los últimos meses del joven poeta sin nombre que escribe el contenido de este segundo relato (nótese que el editor ficticio del cuaderno de memorias del joven propone una identidad posible sobre la base de búsquedas de archivo,

¹⁶⁴ Cfr. Maura Rossi, *op. cit.*, p. 12.

sin embargo, coherentemente con los planteamientos de la obra, el autor no insiste en la cuestión onomástica) pueden leerse, entonces, como una ocasión para recuperar una parte de historia común que tuvo consecuencias, económicas, sociales y culturales a largo plazo para la España del régimen. El autor abandona todo tipo de reivindicación de bando y hace hincapié en el sufrimiento que, a estas alturas de la obra, no tiene color ni bandera.¹⁶⁵

De manera parecida a *Alegría*, Juan Serna, el personaje que domina la “Tercera derrota”, es paradigmático de la persistencia de los horrores de la guerra mucho después del día en que se fijó su conclusión oficial. Este desvaído profesor de chelo desvela al lector el clima de las cárceles franquistas en los primeros años cuarenta: es decir las torturas, el hambre y el frío, las condiciones higiénicas precarias, los interrogatorios y los juicios sumarios que en 1941 y a lo largo de los años siguientes formaron parte de la política del terror mediante la que el régimen quería acabar con todo tipo de oposición. Podría decirse que la “Tercera derrota” fotografía una de las piezas angulares del complejo mecanismo del estado franquista, es decir, su sistema de encarcelamientos y ejecuciones arbitrarios, perpetrado sobre la base de crímenes que sólo constaban a los acusadores. Varios de los compañeros de celda con los que Serna se encuentra compartiendo pedazos de su muerte en vida están encarcelados por crímenes de opinión o por pertenecer al bando derrotado; muchos son ancianos que por su edad avanzada no habrían podido desempeñar algún rol activo en la contienda, o muchachos demasiado jóvenes como para tener postura política alguna. El microcosmo de la prisión se traduce en la ilustración manierista de una faceta debatida y todavía oscura del régimen español, es decir, la desaparición física de cientos de opositores a los que se negó cualquier tipo de juicio imparcial.¹⁶⁶

¹⁶⁵ *Cfr. Ibidem*, pp. 13-14.

¹⁶⁶ *Cfr. Ibidem*, pp. 12-13.

La “Cuarta derrota” también puede interpretarse como el relato de un exilio, ya que en su interior queda retratada la no-existencia de un “rojo” que opta por emboscarse dentro de su propia casa; es decir, vivir escondido dentro de un armario empotrado, por haber sido un activista y un intelectual de la República. Más allá del interés que suscita el caso muy frecuente en tiempos de dictaduras de un exilio sin expatriar, puede argumentarse que el interés principal del cuarto relato es la descripción de cómo el régimen llegó a influir la vida cotidiana de las familias en los primeros años de la posguerra. Por ejemplo, entretejidas en las palabras de los personajes de la cuarta narración se encuentran referencias al hambre que azotaba a la población de la capital y del país entero por aquellos tiempos y a la dura política autárquica que no hacía sino endurecer la pobreza latente. Encaja con esto la imagen tierna de un niño, el hijo del matrimonio que habita la vivienda del armario empotrado, que tiene el hambre tan domesticada que ya no protesta frente a alimentos incomedibles y se deja vestir con vestimentas demasiado pequeñas para él; o también la figura de una criada anciana que hace que la encarcelen regularmente por vender de estraperlo con objeto de sustentarse del desabrido alimento de la prisión. Otro aspecto no sólo aludido, sino central en la “Cuarta derrota” es el papel que la iglesia de Roma desempeñó a la hora de sostener el régimen, tanto a lo largo de la guerra como en las diferentes instituciones del estado dictatorial. Méndez se enfrenta con el peso de la presencia católica en el ejército de las camisas negras y en la enseñanza infantil, subrayando cómo los miembros de la jerarquía eclesiástica, convertidos en pedagogos y docentes, fueron garantes de la difusión del espíritu de la Falange, centinelas cuya tarea era adoctrinar a los jóvenes, glorificar el Estado y proceder en contra de cualquiera que no se mostrara conforme con la moral falangista. El rol primordial que muchos miembros de las instituciones religiosas católicas desempeñaron en la represión a lo largo de la dictadura ha

sido ampliamente investigado, pese a que la Iglesia de Roma impida todavía el acceso a amplias secciones de sus archivos; la obra de Méndez propone un lectura crítica de dicho asunto desde la óptica de la elaboración y de la superación del duelo ocasionado por la guerra civil. Tal vez también valga la pena mencionar, entre estas instantáneas de rutina familiar bajo la dictadura, la instauración de un régimen de terror por el cual el partido dominante trata de asegurarse el control de la población que con tal de sobrevivir se hace inmune al horror que encuentra a diario en una sociedad militarizada. Méndez parece sugerir que los registros nocturnos de habitaciones privadas, las desapariciones de ciudadanos, las palizas arbitrarias por la calle y la sospecha generalizada (producto de la convicción de que todo el mundo tenía algo que esconder) se convirtieron en elementos de la vida diaria para cualquier comunidad organizada de la España de posguerra. Se trata de una condición que empezó a principios de los años cuarenta y que no se limitó a la época de consolidación de la dictadura, sino que se prolongó hasta muy avanzado el régimen, y sólo se superó lentamente una vez que se produjo el primer cambio generacional.¹⁶⁷

Alberto Méndez decía que en *Los girasoles ciegos* “no habl[a] de la derrota de los vencidos, sino de la derrota de todo un país, la derrota colectiva de quienes vivieron con miedo el silencio de estas historias. Por eso, el libro pretende ser, también, un homenaje a la memoria de nuestros padres”.¹⁶⁸

Los girasoles ciegos es un texto que se basa en una amalgama articulada de recuerdos y olvidos, y los acontecimientos que fueron la causa de éstos quedan presentados como elementos dotados de un problema bidireccional, que el autor intenta descomponer y asimilar con propósitos constructivos.

¹⁶⁷ Cfr. *Ibidem*, pp. 14-16.

¹⁶⁸ Raquel Garzón, *art. cit.*, s/p.

La obra es un cruce de memorias fragmentadas: en cada una de las derrotas se citan testigos que contribuyen a que los diferentes narradores reconstruyan las historias que van articulando, a la vez que se advierte al lector que con toda probabilidad la versión que éstos proporcionan es parcial y alterada por el paso del tiempo. Paradigmática y quizás hasta programática del empleo de esta encrucijada de recuerdos es la “Primera derrota”, en la que el narrador recupera pedazos esparcidos de la vida del capitán Alegría gracias, entre otros documentos, a las palabras de un compañero de cárcel; a los recuerdos de la novia Inés y de los familiares del capitán y, finalmente, a la reconstrucción de un soldado republicano que compartió con el difunto un traslado en camioneta y una celda en la Capitanía General de Madrid. La memoria parece protagonizar cada uno de los relatos al estar constantemente presente en las reflexiones de los varios derrotados que Méndez representa y al desenvolverse a la par con el recorrido vital de cada uno de ellos, a partir de la capacidad de evocar recuerdos definidos (que se identifican con cierta perspectiva de supervivencia), pasando por la alteración de la memoria (que equivale en las derrotas al anonadamiento físico y mental), hasta llegar a la total imposibilidad para recuperar el pasado (en otras palabras, a la muerte del cuerpo y del alma que no siempre llegan en el mismo instante).¹⁶⁹

En *Los girasoles ciegos* no sólo hay recopilación de datos históricos y de testimonios de hechos verídicos y de personas que vivieron los acontecimientos; sino que para escribir esta obra Méndez hurgó en el recuerdo de sus familiares, o en los de recuerdos ajenos, y es de este modo que brotan las palabras de Méndez; es decir, que son el fruto de una estratificación memorial o, si se quiere, de una suerte de doble filtro, el que las memorias neblinosas de testigos que prefirieron olvidar aplicaron al pasado que iban narrando y el que la sensibilidad del escritor reservó a dichos relatos a la hora de recibirlos. El material

¹⁶⁹ Cfr. Maura Rossi, *op. cit.*, p. 31.

literario que se analiza puede leerse como la reelaboración ficcional de lo que el autor pudo, quiso o supo retener de pedazos de la memoria de los otros. Cuando él nació, explica: “la guerra civil estaba en la memoria de aquellos que me querían, y yo recibí por ósmosis esa memoria que me llegó en forma de afecto, contada y ocultada en voz baja”.¹⁷⁰ En principio podría pensarse que el nivel de arbitrariedad que presenta *Los girasoles ciegos* es doble, ya que remonta tanto a las varias memorias selectivas que constituyen el fundamento del texto, como a la imaginación del autor, que no resulta retenida por el freno impuesto por las vivencias directas y por el propósito documental.¹⁷¹

En ese sentido, Méndez recuperó su memoria “para ver cómo eran ellos, mis padres, mis tíos”, y escribió el libro sobre “el recuerdo de sus recuerdos” y de esa evocación de la memoria perdida que refleja “la derrota colectiva de todo un país” y que “mis mayores murieron tristes”. Lo importante para Méndez “es el ruido que deja la memoria. Ordenar y reflejar a través del lenguaje ese ruido, su olor, su color”.¹⁷²

Por otra parte, la obra de Méndez propone una pluralidad creciente de testimonios directos, orales y escritos, que en cada una de las derrotas necesitan considerarse en conjunto para que el lector alcance una visión global acerca del evento que se va recreando; de hecho, en muchas ocasiones los testimonios individuales no logran hablar por sí solos y la voz de un narrador extradiegético —o de uno de sus autores intradiegéticos— que une las contribuciones de los testigos es la única clave que permite abordar por entero la complejidad de cada historia. Para tener una impresión completa de episodios, como el periplo del capitán Alegría por la sierra tras sobrevivir su fusilamiento; el intento de huida

¹⁷⁰ “Alberto Méndez, escritor de culto con un solo libro publicado”, en línea, http://terranoticias.terra.es/cultura/articulo/alberto_mendez_escritor_culto_solo_239468.htm.

¹⁷¹ Cfr. Maura Rossi, *op. cit.*, pp. 31-32.

¹⁷² “Alberto Méndez, escritor de culto con un solo libro publicado”, en línea, http://terranoticias.terra.es/cultura/articulo/alberto_mendez_escritor_culto_solo_239468.htm.

de Madrid de Elena y Ricardo Mazo; la crueldad de Miguel Eymar de la “Tercera derrota” y la verdadera naturaleza de las actividades subversivas que hacen que el joven poeta de la “Segunda derrota” tema una represalia por parte de los vencedores, se requiere que el lector siga el acopio de datos trazados por los narradores y que realice una operación parecida de confrontación de testimonios, investigación documental, y conjetura. De por sí, la suma de muchas experiencias personales no sería suficiente como para proporcionar una representación acabada de la realidad. Podemos concluir que se puede atribuir a los autores nacidos, como Méndez, poco después de la guerra un rol parecido al de los narradores que se acaba de citar, y que su contribución al proceso de rememoración colectiva se resuelve en la unión de diferentes perspectivas y en un intento de superación de la uniteralidad que a menudo había caracterizado la literatura sobre la guerra civil hasta los años dos mil.¹⁷³

Atendiendo al uso que se hace de los materiales históricos, *Los girasoles ciegos* pertenecería a la línea de narraciones históricas posmodernas, las cuales proponen un modelo genérico en abierta ruptura con las normas básicas de la novela histórica tradicional, pues uno de sus ejes consiste precisamente en la distorsión de los materiales históricos al incorporarlos a la diégesis ficcional. Esta distorsión se hace patente mediante tres procedimientos fundamentales: a) la propuesta de historias alternativas, apócrifas o contrafácticas sobre sucesos o personajes de gran relevancia histórica; b) la exhibición de procedimientos metaficcionales e hipertextuales (parodia, pastiche, travestimiento satírico, etc.). Toda novela histórica supone una reescritura de la historia, a la que remite de manera más o menos explícita. De ahí que los novelistas del género hayan mostrado una fuerte conciencia genérica y hayan incorporado a sus obras fragmentos autorreflexivos sobre la relación entre lo histórico y lo inventado. Pero la novela histórica posmoderna manipula el

¹⁷³ Cfr. Maura Rossi, *op. cit.*, pp. 33-34.

relato histórico original con el propósito de poner en evidencia su carácter textual y narrativo; c) la multiplicación de los anacronismos cuyo objetivo es desmontar el orden cronológico supuestamente natural de la historiografía.¹⁷⁴

Así, la obra se compone de datos históricos y anécdotas de testigos directos que alimentaron la escritura de Méndez y que son presentados como un relato histórico, como fragmentos de una memoria perdida: “Todo lo que cuento lo he oído; son historias verdaderas, aunque los nombres y los sitios hayan sido cambiados y la imaginación haya enriquecido los detalles. Las he escrito con el olor y el ruido de la memoria de otros”.¹⁷⁵

De este modo, el texto de Méndez interviene directamente en la problemática que surge a la hora de convertir la Historia en material de ficción y en la que Méndez participa también a través de las pocas entrevistas que concedió antes de su muerte prematura. Siempre que un acontecimiento o época históricos se convierten en el tema de un texto narrativo, la subjetividad que por definición es propia de toda recreación literaria plantea interrogantes en lo referente a la veracidad que presentan los acontecimientos contados y a la arbitrariedad que rige la selección de la información por parte del autor; como puede intuirse, el debate que se acaba de perfilar cobra tonos aún más controvertidos para aquellas obras de ficción que, como *Los girasoles ciegos*, se ambientan en periodos de la historia cuya reconstrucción resulta todavía no completa o no aceptada. No está de más recordar que la literatura no pretende reconstruir el pasado con el esmero científico del historiador, sino que aspira a suscitar empatía en sus destinatarios por medio de una elaboración

¹⁷⁴ Cfr. Celia Fernández Prieto, “La historia en la novela histórica”, en José Jurado Morales (ed.), *Reflexiones sobre la novela histórica*, Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, Fundación Fernando Quiñones, 2006, pp. 175-176.

¹⁷⁵ “Alberto Méndez, escritor de culto con un solo libro publicado”, en línea, http://terranoticias.terra.es/cultura/articulo/alberto_mendez_escritor_culto_solo_239468.htm.

subjetiva e inventada: a veces los acontecimientos y los personajes se toman prestados de la historia, pero sobre este fondo verdadero el autor teje una trama según su fantasía.¹⁷⁶

Cabe aclarar que la subjetividad manifiesta es uno de los factores que diferencian a la obra literaria de la historiográfica. Sin querer ahondar en la controvertida cuestión de la distinción entre las dos tipologías de reconstrucción del pasado, White sostiene que la historiografía y la novelística comparten una estructura narrativa similar, pese a plantearse objetivos distintos. Lo que sugiere White es la imposibilidad de distinguir lo histórico de lo inventado en virtud del mismo medio de producción de ambos discursos, el lenguaje.

La adecuación del suceso histórico acontecido dentro de un marco literario puede lograrse con bastante éxito porque tanto el discurso histórico, como el discurso literario son producidos a través de un mismo medio: el lenguaje. Hayden White argumenta que el discurso histórico, es decir, el discurso que permite al historiador abordar el acontecimiento histórico ocurrido, y que desemboca en la historiografía, no es un discurso transparente disociado, como podrían pensar muchos historiadores, de contenido lingüístico y literario, por lo que el discurso histórico debe contemplarse como un lenguaje simbólico y una representación alegórica. Así pues, cuando se trata de distinguir entre discurso histórico y discurso literario, sólo queda el referente primario real, es decir, lo realmente sucedido, y no lo imaginado, como único elemento para distinguir entre ambos discursos.¹⁷⁷

En el texto de Méndez no se halla en juego el predominio de la realidad o la imaginación, como si ambos límites fueran infranqueables e irreconciliables; por el contrario, los relatos muestran que existe una interpenetrabilidad entre ambos, que la realidad es otra forma de la imaginación, tal y como es procesada y reconstruida por la

¹⁷⁶ Cfr. Maura Rossi, *op. cit.*, p. 34.

¹⁷⁷ Cfr. Hayden White, *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*. Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press, 1999, pp. 4-7.

mente humana, y que la imaginación forma parte de la realidad, está incluida en ella. En los relatos, lo más real puede responder a una reconstrucción imaginaria, y lo que aparenta mayor seguridad ser inconsistente y ficticio, un reflejo o un símbolo. Vemos cómo las fronteras entre lo real y lo imaginario en *Los girasoles ciegos* están borradas, no hay elementos para distinguir entre el discurso real y el propiamente imaginativo hasta que el lector se da a la tarea de indagar qué pasajes son propiamente reales y cuáles inventados.

Estas creaciones híbridas que mezclan Historia y ficción facilitan la concepción de un nuevo relato histórico, que se caracteriza no sólo por el diálogo constante que mantienen Historia y Literatura, sino también porque en la recuperación del suceso histórico el relato: se vuelve hacia la conciencia y la memoria del personaje, recorre sus galerías interiores, para revelarnos lo que las fuentes documentales no nos dijeron, su privacidad, ese territorio en el que son posibles episodios que si nunca ocurrieron reflejan, sin embargo, formas posibles —y no realizadas— de la verdad.

Los girasoles ciegos ejemplifica este tipo de relato híbrido. En estas narraciones, la ficcionalización se consigue gracias a una combinación de lo histórico y lo literario que no altera el funcionamiento verosímil de la realidad. La postura de Méndez en relación con esta cuestión puede inferirse de la contratapa que acompaña las últimas ediciones de *Los girasoles ciegos*, donde se lee que “todo lo que se narra en este libro es verdad, pero nada de lo que se cuenta es cierto”. Ahora bien, para entender la aparente paradoja contenida en la afirmación que se acaba de citar y mediante la cual el autor proporciona una primera descripción somera del contenido de su obra, quizá resulte útil reflexionar sobre los adjetivos verdadero y cierto que podrían atribuirse a la narración.¹⁷⁸

¹⁷⁸ Cfr. Maura Rossi, *op. cit.*, p. 35.

Según se lee en el DRAE (2001), lo *verdadero* va identificado con lo “que contiene verdad [y es] real y efectivo”, mientras que es *cierto* lo que es “conocido como verdadero, seguro, indubitable”. Se observa que lo cierto, al suponer el reconocimiento público del carácter verdadero de lo que describe, podría coincidir con el dominio en que actúa la reconstrucción de talante historiográfica, que, pese a rendirse ante la imposibilidad de alcanzar una reproducción minuciosamente fiel del pasado, pretende formular un relato altamente fidedigno de todos esos elementos privados o públicos que existieron o tuvieron lugar realmente en algún momento. Se trata de acontecimientos, personajes u objetos que se conocen como verdaderos gracias a que van cabalmente documentados en escritos oficiales, han dejado rastros tangibles o están registrados en los recuerdos de algún testigo que se juzga fiable; es decir, se trata de un material de naturaleza variada que forma parte de la Historia y que no parece constituir ni el objeto ni el objetivo de la invención de Méndez, sino más bien un punto de partida, por consistente y evocador que sea. Lo poco de cierto que se encuentra en el texto se revuelve en topónimos emblemáticos de etapas clave de la guerra civil y en antropónimos cuyo papel en las historias no va más allá que la referencia.

Lo cierto de Méndez coincide con lo verosímil histórico, tradicionalmente contrapuesto a lo verosímil literario, que suele llamar a la memoria el llamado “pacto ficcional”. Cuando se aborda una obra de ficción, se asume que entran en el marco de la verdad del texto todas las historias que el autor teje y que el lector se compromete a considerar posibles o incluso reales, hasta que termine la lectura. Pero al declarar abiertamente, además del ficcional, el talante verdadero de sus historias, Méndez supera la distinción canónica que se acaba de perfilar: en el caso de *Los girasoles ciegos*, pertenecen a la verdad del texto las aventuras tanto de cada uno de los personajes que protagonizan las derrotas, como de quienes comparten con ellos algunas de las circunstancias evocadas. En

muchas ocasiones, el lector también se enfrenta con elementos de la narración que manifiestan cierto talante de historicidad y que resultan ser ciertos (esto es, conocidos como verdaderos) exclusivamente dentro del ámbito ficcional, es decir, que los personajes involucrados en las historias narradas los consideran auténticos, mientras que el lector es por lo general consciente de su carácter ficticio.¹⁷⁹ Se trata sobre todo de documentos pretendidamente oficiales o autógrafos que desempeñan diferentes funciones narrativas dependiendo de la derrota en que vayan colocados, en lo que se ahondará más adelante.

Volviendo a lo verdadero que constituye la base temática de la obra, si en efecto dicha dimensión se corresponde con lo que “contiene de verdad”, en principio no resulta claro de qué manera ésta se diferencie de lo verosímil histórico que pretende ajustarse lo más posible a la verdad histórica de los acontecimientos pasados. Por ejemplo, Méndez comentaba que la historia del fusilado que salió de la tumba era verídica y era la historia de un hombre apellidado Alegría con quien trabajó en la editorial Grijalbo; también señalaba que el coronel de Franco que se pasó al bando republicano horas antes de la victoria también existió, él lo convirtió en capitán.¹⁸⁰ En este caso, Méndez une las dos historias dando como resultado las características que distinguen al personaje del Capitán Alegría.

En otra parte Méndez insiste en que los hechos que relata son verídicos y que sólo la forma de presentar estos hechos (literaria) es la que le ayuda para muchas cosas incluso para ser ambiguo.

Aparte de ser un truco literario como otro cualquiera, es un método que me permite ser ambiguo. Puedo incluir hechos y personajes, reales sin necesidad de hacer una investigación exhaustiva sobre acontecimientos concretos. Porque el personaje que se rinde a los republicanos madrileños el día antes de que los nacionales tomen la ciudad existió, no se llamaba Alegría pero le pasó algo muy parecido. Lo del poeta escondido en las brañas también es cierto. Yo hablé con el pastor que encontró los esqueletos en 1940, en los altos de Somiedo. Me contó que en la cabaña había una

¹⁷⁹ Cfr. Maura Rossi, *op. cit.*, p. 36.

¹⁸⁰ Cfr. Raquel Garzón *art. cit.*, s/p.

bandera republicana pero yo lo eliminé. He quitado todo lo que fueran grandes gestos, he intentado no hacer ninguna proclama. El protagonista del tercer episodio, el de la cárcel, es Juan Senra, un viejo militante del Partido Comunista ya fallecido. El coronel Eymar, el juez sanguíneo, también existió. El último cuento transcurre en la calle Alcalá, donde yo nací y viví. Y, efectivamente, iba al colegio de la Sagrada Familia que estaba lleno de religiosos rijosos...¹⁸¹

A partir de estas declaraciones, puede intuirse que el contenido verdadero de *Los girasoles ciegos* va identificado por el autor con alusiones esparcidas que se apoyan en una base histórica, que estriban en lo cierto, y que Méndez ensambla para construir historias que tienen cabida en el horror de la verdad, aunque no sean ciertas, es decir, que por accidentes históricos no tuvieron lugar tal y como el autor los relata, pero que sí hubieran podido suceder dadas las mismas circunstancias. La narración de Méndez se desarrolla en un nivel en que parecen entrecruzarse lo verosímil histórico y lo verosímil literario: el contenido de los relatos es verdadero en la medida en que puede asimilarse a un mosaico compuesto con pedazos de historias realmente acontecidas —ciertas— que el autor llegó a conocer en algún momento de su vida; sin embargo, por esa misma razón la narración no puede definirse cierta, ya que no reproduce por entero ni fielmente los eventos y sujetos específicos dentro del área de influencia de lo verosímil histórico, sino que se apoya en gran medida en la especulación subjetiva del escritor. Se puede decir que en *Los girasoles ciegos* lo verdadero enmarca la esencia histórica de episodios ciertos de la guerra civil que el autor moldea y recrea para construir sus derrotas, en otras palabras, que es la concentración de lo verosímil histórico que queda vertida y sintetizada dentro de lo verosímil literario y que acaba tomando entonces la forma de ficción. La “verdad” de Méndez se identifica como el conjunto de elementos ciertos que, aun ficcionalizados, siguen guardando un fondo de verosimilitud histórica y también de memoria histórica,

¹⁸¹ César Rendueles, “Alberto Méndez. La vida en el cementerio”, *Revista Ladinazo*, núm. 12, septiembre-octubre 2004, en línea, <http://www.ladinamo.org/ldnm/articulo.php?numero=12&id=298>.

debido a que van tomados a préstamo del mecanismo de la Historia y quedan luego descompuestos y reajustados con el fin de construir la maquinaria de los cuatro relatos.

En estos relatos se combina un modelo de mundo verificable y un modelo de mundo imaginario con efectos de realidad, ambos universos se entrelazan en la trama para que el lector no pueda distinguirlos. En este tipo de textos, los personajes ficticiales están enmarcados con acontecimientos demostrables, a tal punto que es necesaria una revisión de los datos para saber si los arquetipos de los narradores tienen su par en la Historia.

Y es el juego de difuminar la frontera entre referentes, reales y ficticios, apelando a la verosimilitud de las situaciones, lo que permite ficcionalizar en *Los girasoles ciegos* el suceso histórico. Pero esto se debe a que la realidad representada se mantiene dentro de los límites de la verosimilitud. Ya que la realidad de referencia reproducida en el texto de Méndez siempre es reconocible, es decir, verosímil dentro de los límites que sustenta la realidad. Se depende siempre de un referente real identificable que permite llevar a cabo el juego de la simulación en la representación de la realidad¹⁸² que expone Baudrillard. Este juego pone de manifiesto la inestabilidad de la propia realidad representada, exponiendo la problemática relación entre la ficción y la realidad (ficción e historia).

Baudrillard explica la diferencia entre representación y simulación apelando a cuatro fases de la imagen.¹⁸³ Para Baudrillard, la representación tiene una capacidad dialéctica pues existe una meditación visible e inteligible de lo real, es decir, que la representación se basa en el principio de que el signo y lo real son equivalentes. La simulación, sin embargo, “al contrario que la utopía parte del principio de equivalencia, de la negación radical del

¹⁸² Véase nota 112 de este capítulo.

¹⁸³ Véase nota 114 de este capítulo.

signo como valor, parte del signo como reversión y eliminación de toda referencia”.¹⁸⁴ De este modo, la simulación es para Baudrillard un “fingir tener lo que no se tiene”¹⁸⁵ y, por tanto, el simulacro es la producción (o reproducción) de un objeto o evento. Para el teórico francés el simulacro “remite a una ausencia”.¹⁸⁶ La simulación plantea que la verdad, la referencia, la causa objetiva, han dejado de existir definitivamente; esto quiere decir que la simulación cuestiona “la diferencia de lo ‘verdadero’ y lo ‘falso’ de lo ‘real’ y de lo imaginario”.¹⁸⁷ El momento crucial, el salto al simulacro, se da en la transición desde unos signos que disimulan algo a unos signos que disimulan que no hay nada.

Destacan sin duda tres tipos de simulaciones según las concibe Baudrillard.¹⁸⁸ La primera es una simple representación de lo real, es decir, una copia artificial partiendo de un modelo real. La segunda, sin embargo, se propone borrar la frontera entre la realidad y la propia representación. En ambas simulaciones el referente real existe. El tercer tipo de simulación, y el que más preocupa a Baudrillard es la simulación de tercer orden en la que el modelo, es decir, la representación de lo real sustituye a dicho referente real. En otras palabras, estos modelos que suplantán la realidad no son en sí la realidad.

Para este análisis es muy útil la simulación de segundo orden, pues en *Los girasoles ciegos* se parte de un referente real, es decir, que lo real es siempre identificable y se enfrenta de forma dialéctica con la representación de dicho referente real. En este caso, el elemento real es la propia Guerra Civil y los años de dictadura en España. En la simulación de segundo orden lo que interesa es borrar la frontera entre la realidad y la representación, es decir, entre lo real acontecido y lo ficticio o artificial recreado por el autor. Se trata de

¹⁸⁴ Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, p. 13.

¹⁸⁵ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 8.

¹⁸⁶ *Ídem*.

¹⁸⁷ *Cfr. Ibidem*, pp. 8-10.

¹⁸⁸ Véase nota 116 de este capítulo.

una simulación donde la copia es tan perfecta que borra la distinción entre ella y la realidad que copia. En las simulaciones de segundo orden la imagen disimula y deforma la realidad, se da un borrón de los límites entre lo real y la copia. Estas imitaciones de segundo orden con el tiempo llegan a confundirse con el original.

Méndez emplea la simulación de segundo orden, anclada en una noción de representación realista, para borrar la frontera entre lo histórico y lo inventado, para difuminar lo real acontecido y lo imaginario, ya que el referente real que podía funcionar, según White, para distinguir lo histórico de lo puramente ficticio, se ve atacado ahora por la propia simulación, en un intento de fragmentar aún más la división entre ambos elementos.

A propósito de este proceso de acopio y reelaboración de datos históricamente verosímiles, obsérvese que en los cuentos los varios narradores declaran repetidamente, al igual que Méndez, que una parte de su reconstrucción se apoya en presuposiciones, debido a que sólo hasta cierto punto pudieron contar con informaciones detalladas para su reconstrucción y cuando no resultaron asequibles más datos ciertos, se hizo imprescindible el recurso de una invención basada en lo posible. En este contexto, informaciones detalladas y datos ciertos identifican elementos que pertenecen al dominio de lo verosímil literario, es decir que se resuelven en documentos y testimonios que tan sólo cabe considerar reales en el ámbito del pacto ficcional. El resultado es un conjunto verdadero de componentes ciertos y conjeturas que puede considerarse constitutivo de la estructura de la obra: suponer sobre la base de sucesos reales no es sino una forma más de contar los hechos que nos consta que ocurrieron, en otras palabras, se trata de un método de explicación que quizás no reproduzca los acontecimientos tal y como ocurrieron y que, no obstante, no altera el valor histórico y mnemónico subyacente que cada uno de ellos presenta.

Un ejemplo de los argumentos que acabamos de presentar es el enredo de cuentos elaborado por Juan Senra de la “Tercera derrota”, que es el relato que más explícita la dificultad que plantea en ocasiones la distinción entre lo auténtico y lo falso, entre la verdad y la mentira. Senra es un “rojo” que se encuentra preso en una cárcel de Madrid y que está a punto de ser condenado al fusilamiento; sin embargo, comienza “una mentira prolongada y densa que se convierte en el estribo de la vida” tras contestar afirmativamente a su acusador que le pregunta si en algún momento de la contienda se cruzó con su hijo ajusticiado. Con tal de alargar sus supervivencia, Juan elabora narraciones sobre la base de hechos ciertos — o, por lo menos, así configurados dentro del pacto ficcional— que se encuentran reflejados en su memoria. Cierto es que Miguel Eymar, hijo del juez, fue un delincuente de baja ralea que se aprovechó de la guerra para perpetrar crímenes persiguiendo su propio interés y que coincidió con Juan en la cárcel de Porlier; en cambio, la invención se apoya inicialmente en la omisión de las crueldades de aquel vástago tan poco glorioso y se desarrolla luego tomando la forma de la atribución a la figura de Miguel, que no es más que una presencia espectral en el pasado de Juan, de anécdotas que el preso registró a lo largo de su militancia y que son “no del todo inventadas, pero atribuidas a alguien que no merecía ser su protagonista”. Perfilándose como un collage de recuerdos de guerra diseminados por la memoria cansada de Juan y concentrados en una única figura, se tiene inicialmente la tentación de conjeturar que la narración sobre Miguel Eymar presenta un esqueleto narrativo muy parecido al de la obra entera. Sin embargo, es preciso notar que, por lo menos, en su primera parte, la “mentira” de Senra no encuentra una colocación en el área de lo verdadero de Méndez, debido a que la naturaleza aviesa del joven Eymar impide clasificar de históricamente verosímiles las empresas magnánimas que el preso le atribuye. No cree del todo a las palabras de Juan ni siquiera la mujer del juez, el destinatario al que

las narraciones del profesor van principalmente dirigidas; no obstante, la señora insiste en querer escucharlo por la sencilla razón de que no busca lo cierto, sino que persigue memorias que le permitan alimentar su supervivencia de “madre destrozada” y prolongar el recuerdo de su hijo. De hecho, tras contentarse con tener una prueba objetiva de que Juan se encontró efectivamente con Miguel (una marca de quemadura que Miguel se hizo de niño en la parte interior del muslo derecho), cesa el interés de la señora por lo verosímil histórico: la mujer formula a lo largo de los cuatro encuentros que se le otorgan con el preso “preguntas sin interés por la respuesta” y busca “la mentira con perversidad”, con tal de tener un interlocutor con quien compartir su propia derrota. Lo verdadero irrumpe en el relato de Juan sólo hacia la conclusión, cuando al preso se le agotan las fuerzas emotivas para seguir viviendo. Lo cierto acerca de Miguel Eymar es que

su hijo fue justamente fusilado porque era un criminal, no un criminal de guerra [...], sino un criminal de baja estofa, ladrón, asesino de civiles para robarles y venderlo después de estraperlo, muñidor de delincuentes y, lo que es peor, traidor a sus compinches [...] No fue heroica su muerte, yo —en esto mintió— estaba presente mandando el pelotón que le ejecutó. Se cagó en los pantalones, lloró, suplicó que no le matáramos.¹⁸⁹

Aun en este caso, el relato de Juan va enzarzado con invenciones; sin embargo, se trata de recreaciones posibles y verdaderas, es decir, de eventos tomados a préstamo de la experiencia de Serna y que habrían podido tener lugar tal y como su narrador los cuenta. Pese a que las palabras de Juan contengan alguna porción de mentira, el coronel Eymar y Violeta, tras escuchar “aquel retrato fugaz de su hijo” no tienen duda en identificar “inmediatamente en él los colores de la verdad”: al igual que las historias de Juan Senra, de Carlos Alegría, del joven poeta exiliado y de la familia Mazo recreadas por Méndez, la descripción de Miguel Eymar esbozada hacia el final por el profesor de chelo —un

¹⁸⁹ Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos*, p. 100.

conjunto equilibrado y posible de certezas e invenciones— entra en el dominio de lo verdadero, es decir, de lo históricamente posible. Esta versión conclusiva que Juan suelta de golpe para acabar con su vida, a diferencia de los rodeos precedentes, sí podría leerse como una compleja *mise en abîme* tanto de las modalidades de composición de cada relato por parte de Méndez, como de la sutil distinción entre verdadero y cierto que rige todo el texto.

Esto nos lleva a analizar una estrategia empleada por Alberto Méndez a lo largo de las cuatro narraciones para borrar las fronteras entre realidad y ficción, y que es responsable por este grado de verosimilitud dentro de la ficción, y es la inclusión de documentación dentro de la narración (el tópico del manuscrito hallado). La relación que el autor establece con el objeto-documento en *Los girasoles ciegos*, se da en varios niveles y juega con ellos en distintas formas, a grado tal de inventar documentos apócrifos (simulacros), que resultan los más reveladores en este proceso de búsqueda de la verdad en las narraciones.

Veamos como Méndez realiza el simulacro de documentos y testimonios en cada uno de los relatos de *Los girasoles ciegos* para borrar esos límites entre lo real y lo ficticio, pero siempre apelando a lo verosímil de las situaciones. A decir de Catherine Orsini-Saillet,

El recurso del seudodocumento auténtico es una constante en todo el libro ya que en los dos últimos cuentos se reproducen también cartas (o fragmentos de ellas) y en el segundo el diario de un huido. En éste, un narrador extradiegético transcribe un manuscrito (o sea la memoria individual y autobiográfica del prófugo) que, al editarse, forma ya parte de la memoria colectiva. La presencia del narrador transcriptor que cuenta precisamente la historia del texto, cómo y dónde fue encontrado, produce una fuerte impresión de realidad. Así que ésta domina en los dos textos iniciales y se prolonga, por contaminación, en los dos últimos gracias a la imbricación de las historias, convirtiéndose en una característica del libro entero. Sin embargo, a pesar de la ilusión de realidad, los textos ostentan también su dimensión ficcional lo que desemboca en una interrogación sobre lo que es la verdad, sobre la capacidad de la memoria para transmitir la verdad de lo que pasó.¹⁹⁰

El manuscrito hallado es un recurso expresivo que se apoya en la que puede definirse como una especie de intertextualidad fingida, ya que se basa en la relación ficticia que se

¹⁹⁰ Catherine Orsini-Saillet, *art. cit.*, p. 7.

establece entre dos textos que forman parte del mismo proceso creativo y que, sin embargo, quedan presentados como si pertenecieran a autores y a momentos compositivos diferenciados. También se ha tenido en cuenta que el empleo del motivo del manuscrito olvidado, al igual que el uso de la cita, tiene como consecuencia la colocación del texto dentro de la cadena intertextual formada por la vasta serie de escritos en lengua española que lo incluyen, a partir de los primeros testimonios literarios en la Edad Media para llegar a la literatura contemporánea, pasando por *El Quijote*.¹⁹¹

Estando yo un día en el Alcaná de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sendero; y como yo soy aficionado a leer, aunque sean los papeles rotos de las calles, llevando desta mi natural inclinación, tomé un cartapacio de los que el muchacho vendía y vile con caracteres que conocí ser arábigos. [...] Le di priesa [a un moro aljamiado] que leyese el principio, y, haciéndolo así, volviendo de improviso el arábigo en castellano, dijo que decía: *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo*.¹⁹²

El capítulo IX de la primera parte del *Quijote* no es sino uno de los numerosos pasajes literarios en los que aparece el motivo narrativo del manuscrito olvidado, presente a partir de las primeras composiciones escritas en romance castellano y continuamente actualizado por la producción más reciente. Se trata de un fragmento que puede definirse emblemático de las características de dicho recurso expresivo, ya que se observa que éstas quedan someramente resumidas entre sus líneas: en conformidad con lo que se lee en la cita, el empleo clásico del manuscrito olvidado dentro de una obra dada suele traducirse en la referencia a un misterioso documento autógrafo que uno o más narradores se proponen transcribir, en virtud del interés que despierta en ellos las historias extraordinarias narradas en las hojas que lo componen. El manuscrito puede ocupar una parte del contenido de una obra, o su totalidad: en ambos casos, el dato significativo es que, al editar el documento, el

¹⁹¹ Cfr. Maura Rossi, *op. cit.*, pp.84-85.

¹⁹² Miguel de Cervantes Saavedra, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, (Edición de Justo García Soriano y Justo García Morales). Madrid: Aguilar, 1981, pp. 278-279.

narrador remite a su desconocido autor para todas las cuestiones que atañen el carácter fidedigno de las informaciones transcritas. En lo referente a la identidad del autor del manuscrito, se nota que en varios casos —entre ellos el *Quijote*— éste no es anónimo, sino que su nombre aparece en el documento perdido junto a la historia narrada; no obstante, es significativo observar que, aun cuando el autor resulte nombrado, su identidad queda presentada como borrosa e indefinida.¹⁹³

En los párrafos siguientes se comentará el empleo de la técnica del manuscrito olvidado en *Los girasoles ciegos*, trataremos de establecer qué documentos fingidos citados en la obra encajan en el esquema narrativo tradicional arriba esbozado.

Ante todo, se observa que el tópico clásico del manuscrito perdido resulta empleado con un alto nivel de adhesión a sus planteamientos canónicos en la “Segunda derrota”, donde Méndez parece guiñar el ojo al lector con respecto al paralelismo que trata de establecer entre el diario del poeta y el documento olvidado de la literatura tradicional ya a partir del intertítulo que precede al cuento, leemos lo siguiente “Manuscrito encontrado en el olvido”. En efecto, al principio de la narración el editor especifica que el autor del documento que va a publicar es desconocido, al mismo tiempo que informa de que el hallazgo del escrito tuvo lugar por casualidad, mientras él mismo estaba “buscando otros documentos en el Archivo General de la Guardia Civil”.¹⁹⁴ Según comenta el editor en sus notas al texto, el manuscrito contiene una narración excepcional y conmovedora, por lo que vale la pena ser recuperado de la oscuridad que lo envuelve y divulgado.

Teniendo en cuenta el dato de la anonimia factual del texto, se nota que en *Los girasoles ciegos* aparecen más papeles cuyo autor tiene una identidad desconocida o no

¹⁹³ Cfr. Maura Rossi, *op. cit.*, p. 124.

¹⁹⁴ Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos*, p. 39.

definida con precisión, sin embargo en esos casos los documentos no se presentan como escritos autógrafos, producto de la sensibilidad particular de algún autor, sino que tienen el aspecto de informes oficiales, mecanografiados y transcritos no como intentos de dar a conocer una historia, sino como transposiciones de fuentes supuestamente históricas relativas a los acontecimientos narrados. La descripción que se acaba de formular se aplica al “acta del juicio sumarísimo” del Capitán Alegria,¹⁹⁵ transcrita en parte en la “Primera derrota”; al informe policial citado por el editor del segundo cuento y encontrado, según éste sostiene, junto al cuadernillo anónimo; al listado de nombres y acusaciones entre los que el coronel Eymar busca al preso Juan Serna a principios de la “Tercera derrota”; y al expediente que contiene informaciones acerca de Ricardo Mazo y que el hermano Salvador consulta en las oficinas de “Gobernación”.¹⁹⁶ Se trata en todos los casos de documentos policiales apócrifos inherentes a los personajes centrales de los cuentos, citados o parafraseados por los varios narradores, al igual que los indicios manuscritos, con el objetivo de reconstruir los últimos meses de vida de éstos. Aunque parecen poco definidas las circunstancias del hallazgo de dichos textos y pese a que su paternidad sea desconocida, quizás resultaría forzoso compaginar estos ejemplos con el tópico del manuscrito olvidado: en cambio, tal vez sea más productivo observar que se trata de una más entre las formas que cobra en el texto el motivo de la citación, en este caso sacada de fuentes a las que el autor confiere una historicidad plausible solamente en el ámbito del pacto ficcional. En resumidas cuentas, en la mayoría de las ocasiones, el autor se limita a imitar y adaptar a sus derrotas el lenguaje y las fórmulas de los informes originales de la época de la Posguerra; no obstante, cabe señalar que, pese a exacerbar la verosimilitud de dichos documentos,

¹⁹⁵ Cfr. Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos*, pp. 26-28.

¹⁹⁶ Cfr. Albreto Méndez, *op. cit.*, p. 123.

introduce en uno de ellos discrepancias que cuestionan su hipotética fiabilidad. Veamos a continuación cómo funcionan estos documentos en cada una de las derrotas.¹⁹⁷

“Primera derrota: 1939 o Si el corazón pensara dejaría de latir”

En el caso de la “Primera derrota”, los manuscritos citados se atribuyen todos al capitán Alegría, y el narrador heterodiegético se encarga de informar que no llegaron a sus manos por una coincidencia del destino, sino que fueron cuidadosamente acopiados a lo largo de un esmerado proceso de investigación. El *corpus* de los manuscritos de Alegría está formado por cartas dirigidas principalmente a su novia Inés y también a su profesor de Derecho Natural en Salamanca y al general Francisco Franco;¹⁹⁸ también cabe incluir en el presente recuento el parte de Intendencia redactado por Alegría durante la guerra¹⁹⁹ y una nota encontrada en el bolsillo del capitán ya muerto,²⁰⁰ documentos analizados por el narrador con gran esmero, con tal de proporcionar una reconstrucción fidedigna de los últimos meses de su desgraciado autor.

En la “Primera derrota” se observa que, mientras que los demás documentos oficiales se limitan a proporcionar informaciones personales alrededor de los personajes arriba enumerados, el acta relativa a Alegría presenta la peculiaridad de proponer un listado somero de referencias históricas puntuales, bajo la forma de las respuestas que el capitán pronuncia ante los jueces del ejército vencedor que lo interrogan para entender a qué se debió su rendición. Se trata de diferentes etapas de la Guerra Civil que, debido a su sinsentido estratégico y existencial, contribuyeron paulatinamente, según sostiene el preso,

¹⁹⁷ Cfr. Maura Rossi, *op. cit.*, p. 125.

¹⁹⁸ Cfr. Alberto Méndez, *op. cit.*, pp. 14 y 29 respectivamente.

¹⁹⁹ Cfr. *Ibidem*, pp. 21-22.

²⁰⁰ Cfr. *Ibidem*, pp. 35-36.

a corroborar su resolución de rendirse: muchas de ellas coinciden con movimientos del ejército vencedor que Alegría coloca en el año 1937, no obstante, algunos de los datos históricos más conocidos que el documento señala no son correctos.²⁰¹ En la cita directa del acta se encuentra escrito lo siguiente:

Preguntando por la fecha en que decide pasarse a las líneas enemigas [...] contesta: la madrugada del día uno de abril del presente año de la Victoria. Preguntando por las razones que le movieron a tal acto de traición a la Patria contesta: que lo hizo porque los tenientes coroneles Tella y Barrón tomaron en noviembre de 1937 las poblaciones de Villaverde y ambos Carabancheles de Madrid. [...] Q]ue lo hizo también porque el General Varela ordena a Asensio sobrepasar con sus tanques el río Manzanares, cosa que consigue el día 15 de noviembre de 1937.²⁰²

Confrontando las declaraciones de Alegría con los datos presentes en la *Historia de España* de Manuel Muñón de Lara, se nota que aunque los hechos descritos se ajustan a los acontecidos en la historia, estos tuvieron lugar en 1936 y no en 1937. Igualmente, la fecha de la rendición de Alegría no es congruente con las palabras del capitán mismo, quien declara entregarse a los republicanos “la madrugada del día uno de abril” debido a que “el Comité de Defensa de Madrid va a rendirse mañana o pasado mañana”,²⁰³ fechando así la capitulación de dicha institución a principios del mes de abril, mientras que en la historia ocurrió a finales de marzo. Así, toda falta de correspondencia entre los datos históricos mencionados en las derrotas y las fechas consideradas correctas es para demostrar el carácter ficticio de la narración es un guiño de Méndez. Por otra parte, la presencia de datos erróneos, aun en testimonios escritos de los que el lector esperaría objetividad y exactitud histórica, se puede interpretar como una sugerencia de que un sello oficial no es garantía de fidelidad a lo ocurrido mayor que la firma con la que algún autor desconocido entrega su manuscrito al paso del tiempo, antes de que alguien lo encuentre y se resuelva a publicarlo.

²⁰¹ Cfr. Maura Rossi, *op. cit.*, pp. 125-126.

²⁰² Alberto Méndez, *op. cit.*, pp. 26-27.

²⁰³ *Ibidem*, pp. 27 y 17 respectivamente.

Comparados con los manuscritos atribuidos a uno u otro personaje —que resultan concebidos como expresiones de los más hondos sentimientos de quien los redactó—, los informes mecanografiados que se encuentran en los varios archivos de la Guerra Civil requieren el mismo nivel de atención por parte del investigador en lo que atañe a la distinción entre datos fehacientes e informaciones falaces; pese a ser de naturaleza distinta, ambas tipologías de documentos son igualmente susceptibles de equivocarse a la hora de retransmitir acontecimientos históricos.²⁰⁴

Así, entre la historia y el relato de la misma media el acto de la enunciación. Es en esta instancia donde el autor da forma a la materia narrativa. La Guerra Civil Española existió. El modo de acercarse a ella lo encuentra el autor a través del recurso de la transcripción. Este primer relato está a cargo de un narrador-investigador externo, no omnisciente que posee datos recopilados: cartas y apuntes encontrados en el bolsillo del capitán Alegría. También dice haber interrogado a varios testigos. En este caso, la marca textual está dada a través del uso de verbos en la primera persona del plural, obvio uso mayestático de la misma. Pero, hay huecos en la reconstrucción y el narrador no tiene empacho en rellenarlos a partir de suposiciones; “Suponemos...” “Imaginamos...”.

Como sabemos, el recurso de la transcripción responde a un doble afán de objetividad y de verosimilitud. El primer concepto apunta a la imparcialidad del autor. El segundo, a la credibilidad de lo narrado. Veamos algunos ejemplos:

Los documentos que fueron generando los guardianes del laberinto y las pocas cartas que escribió [Alegría] son los únicos hechos ciertos, lo demás es la verdad.²⁰⁵

Éste es el documento más real que tenemos de lo realmente ocurrido, la única verdad que refrenda nuestra historia, que, probablemente, tuvo bastante semejanza con lo que estamos contando.²⁰⁶

²⁰⁴ *Cfr.* Maura Rossi, *op. cit.*, pp. 126-127.

²⁰⁵ Alberto Méndez, *op. cit.*, pp. 24-25.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 26.

No se trata de la mera transcripción con el objetivo de dotar al relato de una mayor verosimilitud. Si bien los testimonios escritos encontrados sustentan la reconstrucción de los acontecimientos y le confieren cierta objetividad a la historia, Méndez cuestiona el concepto de verdad. No se privilegia el documento escrito. No por estar escrito es necesariamente cierto. La verdad también está más allá: en los sueños, en los susurros, en los recuerdos... Por eso, los documentos escritos no son la única prueba.²⁰⁷

La “Primera derrota” ilustra cómo un acontecimiento personal se convierte en memoria colectiva en el presente de la enunciación, ya que es narrada por un sujeto colectivo, un “nosotros”. Pero no se trata de un “nosotros” que recuerda sino de un sujeto que construye un discurso a partir de recuerdos ajenos. Así, el presente de la narración no es el de un personaje que rememora sino de uno que sabe. Este saber procede de los documentos encontrados: sean íntimos (las cartas o la nota suicida del capitán), sean oficiales (el parte de Intendencia, el acta del juicio), o de los testimonios dejados por los que conocieron al capitán: su novia Inés Hoyuelos, sus compañeros, el herido republicano, el cabo primero, los carceleros o enfermeros. Tanto los documentos²⁰⁸ como los testimonios contribuyen a producir una fuerte impresión de realidad. Los testigos presenciaron en parte lo que vivió el capitán pero también pudieron ser depositarios de su propia memoria, ya que en vida también contó parte de lo que le sucedió. La memoria transmitida por el relato se

²⁰⁷ Cfr. Nélica Rovetta y Cecilia Delbene, “Entre el recuerdo y el duelo: La función de la literatura en la obra de Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos*”, en Federico Gerhardt (ed.). *Diálogos transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. Vol. II Representaciones del pasado reciente: II República, Guerra Civil, exilio, posguerra, 2011, p. 112, [edición electrónica], [http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar/actas-ii-2011/volumen-ii/III1Delbene.pdf](http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar/actas-ii-2011/volumen-ii/III%20Delbene.pdf)

²⁰⁸ El uso de los documentos es determinante para producir la ilusión de realidad. Sin embargo, Alberto Méndez nunca los inserta al texto ficcional copiando la supuesta materialidad que tuvieron como lo hacen, por ejemplo, Javier Cercas o Dulce Chacón. Méndez se conforma con indicar su existencia a través del uso de cursivas que los separa del relato que corre a cargo del narrador.

construye pues en la zona de confluencia de una serie de memorias, de documentos y cuenta lo que contaron aquellos a quienes había contado algo el capitán.²⁰⁹

Pero, tras desaparecer la memoria autobiográfica, la ficción no sirve sino para dar cuenta de lo que pudo pasar y ya no de lo que aconteció. Eso se debe en parte a la naturaleza selectiva de la memoria y a su transmisión, inseparable del olvido. Se proyecta la naturaleza de la memoria particularmente en la elaboración del relato de la vida del capitán Alegría después de su rendición. El texto insiste en que hubo primero una selección de lo que quiso contar Alegría después de su muerte, luego en la memoria de aquellos que lo conocieron, y, al final, el narrador reconoce que sólo cuenta una parte de la historia.²¹⁰

Pudo contarlo [Alegría], porque tuvo oportunidad de hacerlo, pero prefirió guardar silencio.

Aquí comienza una peripecia de Alegría de la que apenas sabemos los detalles, porque, aunque a veces toleró hablar de lo ocurrido antes de su resurrección, raramente consintió en contarle a nadie cómo llegó desde Arganda del Rey hasta La Acebeda.

Voluntariamente omitimos la primera parte del acta del juicio sumarísimo.²¹¹

Así, la memoria colectiva del acontecimiento, sí tiene una base fidedigna, pero también se hace con la imaginación que llena los vacíos y a partir de la interpretación de los hechos desde el presente. Esta narración inaugural resalta este tipo de elaboración con una serie de expresiones que, alternando con otras que remiten al saber y a la verdad de lo dicho, evidencian lo que sólo es probabilidad. Estamos ya no en la realidad sino en la verosimilitud; la memoria es el resultado de una investigación, una reconstrucción y una interpretación de los acontecimientos; la instancia narrativa, con un saber superior al de los actores, da sentido a lo contado y lo incluye en una cadena de significaciones.²¹²

²⁰⁹ Cfr. Catherine Orsini-Saillet, “La memoria colectiva de la derrota: *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez”, pp. 6-7.

²¹⁰ Cfr. Catherine Orsini-Saillet, *art. cit.*, p.8.

²¹¹ Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos*, pp. 25, 32, 26, respectivamente.

²¹² Cfr. Catherine Orsini-Saillet, *art. cit.*, pp. 8-9.

Numerosas veces el narrador presenta los sentimientos o pensamientos del protagonista y ha de imaginar lo que vivió para expresarlo con una focalización interna. La invención se justifica entonces en aras de la verdad. El propio texto integra una reflexión de tipo metatextual sobre los límites de la representación de la realidad a través de la memoria cuando dice, por ejemplo, el narrador de la “primera derrota”:

A partir de este documento [el acta del juicio], todos los hechos que relatamos se confunden en una amalgama de informaciones dispersas, de hechos a veces contrastados y a veces fruto de memorias neblinosas contadas por testigos que prefirieron olvidar. Hemos dado crédito sin embargo a vagos recuerdos sobre frases susurradas durante ensueños angustiosos que también tienen cabida en el horror de la verdad, aunque no sean ciertos.²¹³

“Segunda derrota: 1940 0 Manuscrito encontrado en el olvido”

El segundo relato se sustenta todo él en un manuscrito “encontrado en 1940 en una braña de los altos de Somiedo [...]”.²¹⁴ El narrador agrega:

En 1952, buscando otros documentos en el Archivo General de la Guardia Civil, encontré un sobre amarillo clasificado como DD (difunto desconocido). Dentro había un cuaderno con pastas de hule, de pocas páginas y cuadriculado, cuyo contenido transcribo.

[...]

En cualquier caso recojo estos comentarios en sus páginas correspondientes. El cuaderno fue descubierto por un pastor

[...]

No había más señal de vida, pero el informe recoge –y eso es lo que me indujo a leer el manuscrito– que, en la pared, había una frase que rezaba: “Infame turba de nocturnas aves”²¹⁵

En la “Segunda derrota”, el lector se entera de la historia de una joven pareja que emprende el exilio mediante el tradicional recurso del manuscrito encontrado, descifrado y editado que ancla el texto en una de las más viejas tradiciones literarias que remonta al *Quijote* pero que se prolonga también en el siglo XX, por ejemplo, en la estructura de *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela. Gracias a la tensión entre lo real y lo

²¹³ Alberto Méndez, *op. cit.*, p. 28.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 39.

²¹⁵ *Ibidem*, pp. 39-40.

ficcional, los textos subrayan que mediante la ficción se puede alcanzar una verdad (aunque sea relativa) y transmitir su memoria.²¹⁶

En esta narración nos encontramos también con un narrador-investigador –¿el mismo de la “Primera derrota”?– que dice en la introducción haber encontrado el cuaderno del difunto desconocido. Transcribe textualmente el diario y sólo interviene para indicar detalles del cuaderno, de la caligrafía, describir algún dibujo, etc. Dichas intervenciones aparecen en *itálica* y entre paréntesis, a modo de acotaciones.

Al final, se define como Editor. Dice haber investigado y encontrado los supuestos datos –reales– del autor del cuaderno. En este relato encontramos que el artificio del autor-transcriptor resulta más patente. El editor reclama simplemente el mérito (o la disculpa) de haber encontrado o dado a la imprenta unos papeles.

Así, en el “Manuscrito encontrado en el olvido”, por un lado, la voz extradiegética del editor cuenta, en primera persona, la historia del manuscrito hallado y comenta su transcripción y, por otro lado, se expresa la voz intradiegética del autor del diario; es la voz de un muerto que nunca pudo transmitir a nadie la memoria de lo acontecido durante la huida. Llama la atención la necesaria complementariedad de las dos instancias, ya que el texto del manuscrito es interrumpido numerosas veces por los comentarios del editor destacados en *cursivas*. El diario, y por lo tanto la memoria de las víctimas condenadas a morir por tener que huir, parece ya no poder existir sin la labor de desciframiento del transcriptor. Éste lleva a cabo un verdadero trabajo de genética textual, analizando lo tachado, la evolución de la caligrafía, la organización de la página, sacando provecho de la materialidad del cuaderno, comentando lo no verbal. Al llegar al final del cuaderno, los comentarios se hacen más numerosos, reflejan cómo se pudieron expresar los trastornos del

²¹⁶ *Cfr.* Catherine Orsini-Saillet, *art. cit.*, pp. 7-8.

poeta escritor del diario y subrayan también ciertas incógnitas, partes de la memoria definitivamente perdidas cuando el aspecto del cuaderno se hace incomprensible.²¹⁷

(Aquí hay una serie de hojas, nueve, arrancadas al mismo tiempo, porque el perfil rasgado es exactamente igual en todas. Es un corte cuidadoso, no hay desgarros. En la numeración de las páginas que viene a continuación no se han tenido en cuenta las hojas que faltan de cuaderno.)²¹⁸

A través de los dos niveles del relato, el texto finge dejarnos acceder a una memoria individual pero ya integrada en la memoria colectiva, primero por haber sido archivado el cuaderno y después al ser editado. La memoria individual del joven poeta ya es susceptible de ser compartida y recordada por la colectividad. Por lo demás, se trata de una escritura reflexiva ya que el poeta piensa en su destinatario, escribe para dejar un testimonio:

No sé por qué estoy escribiendo este cuaderno. Sin embargo me alegro de haberlo traído conmigo. Si tuviera alguien con quien hablar probablemente no lo haría; siento cierto placer morboso pensando en que alguien leerá lo que escribo cuando nos encuentren muertos al niño y a mí.

Sólo me preocupa el lápiz. Tengo uno y quisiera escribir lo necesario para que quien nos encuentre en primavera sepa qué muertos ha encontrado.²¹⁹

La escritura lo salva del silencio y de la soledad, de la muerte, como lo refleja la siguiente cita, sacada de la última página escrita antes de la muerte del hijo, en la que el paisaje nevado se puede asimilar a la página en blanco:

No encontraba mi lápiz (lo poco que queda de él) y he estado muchos días sin poder escribir nada. También eso es silencio, también eso es mordaza. Pero hoy, cuando lo he encontrado bajo un montón de leña, he tenido la sensación de que recobraba el don de la palabra. No sé lo que siento hasta que lo formulo, debe de ser mi educación campesina. Hoy he estado encaramado mucho tiempo en un tronco deshojado tratando de buscar huellas de algún animal que pueda servirnos de alimento. He visto un paisaje blanco y sin aristas, extenso, interminable, acunado por un viento pertinaz y frío cuyo zumbido sólo sirve para reafirmar el silencio. Y mientras estaba allí, observando, sentía algo que no lograba identificar, algo que ni siquiera sabía si era bueno o malo. Ahora que ya he encontrado mi lápiz, sé lo que era: soledad.

Tengo la sensación de que todo terminará cuando se me termine el cuaderno. Por eso escribo sólo de tarde en tarde. Mi lápiz también debió de perder la guerra y probablemente la última palabra que escribiré será “melancolía”.²²⁰

²¹⁷ Cfr. Catherine Orsini-Saillet, *art. cit.*, pp. 9-10.

²¹⁸ Alberto Méndez, *op. cit.*, p. 54.

²¹⁹ *Ibidem*, pp. 46 y 47 respectivamente.

²²⁰ *Ibidem*, pp. 55-56.

Pero en este caso la función de la escritura se vuelve más compleja porque quien escribe es un poeta y, por tanto, sabe que su escritura es lo único que va a prevalecer. Él mismo lleva en su memoria los versos de otros poetas a quienes cita en distintas oportunidades. Hay impotencia en sus palabras. Pero éstas ubican quizás las cosas en su verdadera dimensión: ni el rezo ni la maldición; ni dioses ni insultos permiten superar esto. La escritura –en cambio– permite hacer conciencia, dejar registro. Dejar rastro...

Escribe notas en su cuaderno pero el personaje se siente vacío de su capacidad creadora. Porque sin el otro que lo confirme, no hay para qué. Poeta sin palabras para nombrar esa realidad nueva, desoladora, cerrada a todo posible futuro. Porque no lo hay, es que no puede dar nombre a su hijo. Sólo puede dejar constancia de su existencia ya pasada. Por eso es que sólo después de muerto puede llamarlo Rafael, como su padre. La última página ya no se escribió con el lápiz sino con un tizón apagado, lo que corrobora la idea de que sin poder ya escribir se murió el poeta, tras gastar el último trozo del lápiz en trazar aplicadamente el nombre del recién nacido, Rafael, ciento cuarenta y cuatro veces.²²¹

“Tercera derrota: 1941 o El idioma de los muertos”

En el tercer relato tenemos un narrador externo, omnisciente que rompe con la pretensión realista-historicista de los relatos anteriores. En esta historia, el transcriptor desaparece dando paso a un narrador omnisciente que posibilita el encuentro, a solas, del lector con cada una de las historias.

En la “Tercera derrota”, el narrador heterodiegético omnisciente resume la historia del Capitán Alegría del primer cuento. Refiere el itinerario del militar desde las vísperas de

²²¹ Cfr. Catherine Orsini-Saillet, *art. cit.*, p. 8.

la guerra hasta el día de su muerte y nos da a conocer lo que le pasó después de entregarse a los guardias de Somosierra prolongando así la historia inaugural. Pero al ser ésta una versión resumida, se olvida de lo esencial. Desaparece la condición de “rendido” que el capitán quiso defender en vida y el relato lo convierte en el desertor que se negó a ser. La segunda versión aparece como una simplificación, que reduce lo individual atípico a categorías más conocidas: Alegría ya no es el vencedor rendido que renuncia a la victoria por no querer conquistar un cementerio sino un desertor que traicionó a su bando.

Si la relación dialéctica entre realidad y ficción plantea la cuestión de la verdad, el problema aumenta cuando el acceso a la verdad depende sólo de una memoria personal, con sus fallos intrínsecos. En “El idioma de los muertos” asistimos a la instrumentalización de una memoria todopoderosa y se pone en duda la fiabilidad de los recuerdos. El texto empieza con el interrogatorio de Juan Serna, quien conoció en la cárcel de Porlier al hijo del coronel Eymar que preside el tribunal militar. Y a partir de las primeras preguntas acerca del hijo, Juan Serna se da cuenta del peligro que corre si dice la verdad y durante el segundo interrogatorio miente para salvarse. El alférez Rioboo le indica la versión que el padre quiere oír. Así, Juan ya sabe el tipo de retrato que tiene que pintar ante los padres. Gracias a su estrategia, Juan no sólo se salva sino que llega a encarnar al hijo muerto redimido y convertido en héroe mediante una palabra que le devuelve a la madre cierta ternura. Para ella, Miguel sigue viviendo a través de Juan, a través de su memoria.²²²

Al yuxtaponer lo que Juan recuerda de Miguel para sus adentros y lo que contesta en voz alta al coronel, la narración evidencia la fabricación de una supuesta memoria: los comentarios del narrador insisten en la distancia que separa las dos versiones, el retrato halagador de quien fue un estraperlista traidor. Así, el lector tiene una visión total, al

²²² *Cfr. Ibidem*, p. 13.

enterarse del proceso de manipulación que realiza el preso: “Juan Senra comenzó una mentira prolongada y densa que, surgida de un instante de piedad, se convirtió en el estribo de la vida”.²²³ Juan elabora a partir de su memoria de la guerra una verdadera ficción que convierte a Miguel en el ser bueno que no fue.²²⁴ “Eran mentiras no del todo inventadas, pero atribuidas a alguien que no merecía ser su protagonista, al que nunca se hubiera podido atribuir algo heroico, ni altivo tan siquiera. La estrategia funcionó”.²²⁵

Mientras dice lo que el coronel y su mujer quieren escuchar, se salva, pero cuando restablece una versión más acorde a la verdad, se condena. Después del fusilamiento del chico de las liendres, otro preso con quien Juan había entablado una relación de amistad, decide, para vengar su muerte, decir la verdad y pinta un largo retrato del traidor cobarde.

Juan le dijo que había recordado la verdad, que su hijo fue justamente fusilado porque era un criminal, no un criminal de guerra, calificación en la que los juicios de valor cambian según el bando, sino un criminal de baja estofa, ladrón, asesino de civiles para robarles y venderlo después de estraperlo, muñidor de delincuentes y, lo que era peor, traidor a sus compinches. Gracias a él había caído toda una organización de traidores, gracias a él se habían desbaratado organizaciones que traficaban con medicamentos. Pero afortunadamente de nada le había servido ser un cobarde, porque, al final, había sido condenado a muerte por un tribunal justo y ejecutado por un pelotón aún más justo. Y no fue heroica su muerte, yo –en esto mintió– estaba presente mandando el pelotón que le ejecutó. Se cagó en los pantalones, lloró, suplicó que no le matáramos, que nos diría más cosas sobre las organizaciones leales a Franco que había en Madrid..., fue un mierda y murió como lo que era. Todo lo que les he contado hasta ahora es mentira. Lo hice para salvarme, pero ya no quiero vivir si eso le produce a usted alguna satisfacción. Ahora quiero irme.

Todo fue como un fulgor, una sacudida que congeló el aliento del coronel Eymar y de su esposa. Escucharon aquel fugaz retrato de su hijo trazado con unos colores que identificaron inmediatamente como los colores de la verdad. Nadie miente para morir.²²⁶

De esta manera, la historia de Juan plantea el problema de la fiabilidad de la memoria transmitida al mostrar cómo se puede construir la memoria colectiva a base de mentiras, pero evidencia también el poder de la memoria, ya que Juan es el único depositario de la memoria del hijo muerto, el único capaz de sacarlo del olvido, de darle vida de modo

²²³ Alberto Méndez, *op. cit.*, p. 75.

²²⁴ *Cfr.* Catherine Orsini-Saillet, *art. cit.*, pp. 13-14.

²²⁵ Alberto Méndez, *op. cit.*, p. 96.

²²⁶ *Ibidem*, p. 100.

ilusorio mediante sus recuerdos. El preso vencido logra controlar su destino gracias a su memoria de la guerra, la inventada que lo salva y la verdadera (con unas adaptaciones) con la que se condena para no seguir agradando a la familia Eymar. Con su digno recuerdo de la verdad, sume a los padres en la derrota. Este relato pone en evidencia que el mayor poder de la memoria es su capacidad para recuperar una identidad amenazada: al recordar para la colectividad quién fue Miguel Eymar, Juan le devuelve una identidad que estuvo a punto de perder con la versión complaciente y mentirosa.²²⁷

Cabe destacar la importancia que en esta obra se da a la literatura. Así como el autor mediatiza –convierte en literatura– estas historias para que lleguen a nosotros, también los personajes se valen de ella para sustentar sus propias vidas. La vida es breve y el arte largo, y la literatura da consistencia a lo contingente, permite la supervivencia, trasciende el olvido. El autor transcribe y los personajes lo hacen también.

Dos de los cuatro relatos señalan su naturaleza ficcional al situarse en una tradición literaria. “El idioma de los muertos” entronca con la tradición oriental, ya que Juan Senra salva su vida, como la Sherezade de *Las mil y una noches*, mientras cuenta a su juez y su mujer la historia de hijo a quien conoció “Pero, como a Sherezade, aquellas mentiras le estaban otorgando una noche más. Y otra noche más. Y otra noche más”.²²⁸

En párrafos precedentes hemos argumentado que la paternidad borrosa es un elemento común entre el manuscrito olvidado de la “Segunda derrota” y los varios documentos mecanografiados que aparecen en la obra. En cambio, el carácter autógrafo de la escritura es un aspecto que aparentemente conecta el diario del poeta con otra clase de textos apócrifos presentes en las derrotas “Primera” y “Tercera”, es decir las cartas

²²⁷ Cfr. Catherine Orsini-Saillet, *art. cit.*, p. 15.

²²⁸ Alberto Méndez, *op. cit.* p. 97.

redactadas respectivamente por el capitán Alegría y por Juan Senra. Al tratar de confrontar dichos documentos con el tópico del manuscrito olvidado, se nota que tampoco en este caso resulta coherente la referencia al motivo narrativo arriba comentado, ya que las misivas no parecen concebidas como misteriosos escritos anónimos dotados de cierto interés literario, sino que van citadas en las derrotas justamente en virtud de su paternidad, con el objeto de introducir la viva voz de los personajes en la reconstrucción de los acontecimientos proporcionada por cada narrador. En estos casos, la identidad de los autores de los manuscritos no es un dato circunstancial, sino que adquiere una relevancia central dentro de cada uno de los cuentos, convirtiéndose en el indicio que justifica la presencia del documento en su interior. En ambas derrotas los narradores se encargan no sólo de transmitir la información contenida en las cartas, sino, también, de seleccionar los fragmentos que, según juzgan, corroboran su argumentación y merecen ser puestos al alcance del público. En la “Tercera derrota” el narrador extradiegético menciona dos escritos de Juan Senra dirigidos a su hermano Luis: del primero, enteramente tachado por el censor de la cárcel, el lector sólo llega a conocer dos diminutos fragmentos: “Querido hermano Luis” y “acuérdate siempre de mí, tu hermano Juan”²²⁹ mientras que el segundo queda enteramente reproducido conforme avanza su redacción.

Juan encuentra en la escritura el roce de afecto que no tiene “y encontró de repente cierto parecido entre la escritura y las caricias, entre las palabras y el afecto, entre la memoria y la complicidad”.²³⁰ Sus cartas, a diferencia de los otros casos, le sirven para

²²⁹ *Ibidem*, p. 70.

²³⁰ *Ibidem*, p. 78.

recuperar el espacio del pasado: “se había limitado a enumerar recuerdos compartidos como si la complicidad estuviera sólo en la memoria”.²³¹

Como en un *leit motiv*, todas las cartas comenzaban por la misma afirmación:

*“... Sigo vivo. El lenguaje de mis sueños es cada vez más asequible. Hablo de amortecía cuando quiero demostrar afecto y suavumbre es la rara cualidad de los que me hablan con ternura. Colinura, desperpecho, soñaltivo, alticovar son palabras que utilizan las gentes de mis sueños para hablarme de paisajes añorados y de lugares que están más allá de las barreras. Llamen quezbel a todo lo que tañe y lobisidio al ulular del viento. Dicen fragonantía para hablar del ruido del agua en los arroyos. Me gusta hablar en ese idioma.”*²³²

En este caso, es interesante notar la necesidad de un idioma nuevo. La tragedia, sin embargo, es que no se trata de un lenguaje fundante sino agónico. No da cuenta, a modo adánico, de un universo vivo a nombrar sino que es el testimonio más patente de la derrota. “He descubierto que el idioma que he soñado para inventar un mundo más amable es, en realidad, el lenguaje de los muertos”.²³³ La escritura no cumple acá, pues, su función comunicadora. Patentiza sí la agonía de este preso que ve en ella el tránsito hacia la muerte, lugar donde todas las fronteras son borradas, incluso las del lenguaje.

“Cuarta derrota: 1942 o Los girasoles ciegos”

El problema del acceso a la verdad se plantea también cuando Alberto Méndez recurre a una voz narrativa múltiple como si la voz única resultara insuficiente.

En el cuarto relato tenemos un narrador externo, omnisciente, que rompe con la pretensión realista-historicista de los relatos anteriores. Esta cuarta historia presenta tres voces diferenciadas, a primera vista, por la utilización de diferentes tipografías. Primero: la transcripción en *itálica* de la carta del cura Salvador. Segundo: en **negrita**, la narración en

²³¹ *Ibidem*, p. 68.

²³² *Ibidem*, p. 94.

²³³ *Ibidem*, p. 98.

primera persona de Lorenzo adulto, quien recuerda lo acontecido: se conjugan –y se reflexiona sobre ellos– los puntos de vista del niño y del adulto. Tercero: narrador externo, omnisciente y anónimo que hilvana ambos testimonios. En este relato el transcriptor desaparece dejando paso a un narrador omnisciente que posibilita el encuentro, a solas, del lector con cada una de las historias.

Así, la cuarta derrota alterna tres voces narrativas, para acceder a la verdad: la voz del diácono que se confiesa mientras escribe en una carta su versión de lo acontecido, desde un tiempo contemporáneo de los hechos; la voz de Lorenzo adulto quien recuerda su niñez y la muerte trágica de su padre; y una voz no personal que propone un relato en pasado. Son tres versiones de la misma historia que se complementan; las dos primeras, en primera persona, dan una ilusión de veracidad mientras que la tercera se presenta como una pura construcción ficcional. Nos situamos de nuevo en la encrucijada entre lo verdadero y lo posible. Pero los dos narradores en primera persona no consideran la verdad como algo que se ofrece sino como algo que se tiene que buscar; justifica el Hermano Salvador su confesión diciendo: “*Pero quiero contar la verdad para conocerla, porque la verdad se me escapa como el agua de lluvia entre los dedos del náufrago*”.²³⁴ Lorenzo cuando reflexiona sobre su vida llena de secretos y disimulos que no puede compartir con nadie dice: “**todo era real pero nada verdadero**”.²³⁵ Las tres voces son necesarias para dar cuenta, desde varios puntos de vista, de la complejidad de un suceso que sólo dejó huellas en unas memorias individuales, la del hijo, la del diácono, y en la de la madre a la que no tenemos acceso. El relato no personal sirve para complementar las dos versiones autobiográficas.²³⁶

²³⁴ *Ibidem*, p. 131.

²³⁵ *Ibidem*, p. 138.

²³⁶ *Cfr.* Catherine Orsini-Saillet, *art. cit.*, p. 11.

Cuando el diácono de “Los girasoles ciegos” habla de la hermana desaparecida de Lorenzo, comprendemos que se trata de la Elena del segundo cuento y el narrador no personal completa su historia al proporcionar más datos sobre el joven poeta:

El muchacho había publicado unos poemas –pindáricos, decía él– en *Mundo Obrero* y en algunos boletines del Ejército Popular y temió ser ajusticiado por ello. Se ocultaron en casa de Eulalia, una antigua criada de los padres de Elena, hasta que encontraron la oportunidad de salir clandestinamente de Madrid en un camión que transportaba ganado a Valladolid. No volvieron a tener noticias de ellos aunque les consolaba pensar que habían logrado exiliarse.²³⁷

Otras veces el narrador adopta el saber limitado de la familia ya que no se refiere nunca a la muerte de la pareja, introduciendo en su discurso un vacío que refleja la desaparición de una memoria. Sólo el lector tiene una visión global gracias al conjunto de las dos narraciones que reúnen las dos historias en una misma memoria.

De este modo, la cuarta derrota reflexiona también sobre los límites de la representación de la realidad a través de la memoria. Esto lo expresa Lorenzo adulto cuando dice: **“Probablemente los hechos ocurrieron como otros los cuentan, pero yo los reconozco sólo como un paisaje donde viven mis recuerdos”**.²³⁸

Al mencionar los manuscritos en forma de carta que se encuentran en *Los girasoles ciegos*, se notará que todavía no se ha hecho referencia a la larga misiva por medio de la que en la “Cuarta derrota” articula su confesión el hermano Salvador, una de las tres voces que Méndez intercala con tal de proporcionar al lector diferentes perspectivas acerca de la misma historia. En el cuarto cuento el autor no se sirve de la mediación de un narrador para elaborar su mosaico de versiones heterogéneas, sino que se limita a alternar sus supuestas fuentes sin proporcionar más explicación; debido a que ningún personaje encuentra, recorta o interpreta la carta, sencillamente no se pone en duda la cuestión de la citación ni de las

²³⁷ Alberto Méndez, *op. cit.*, p. 115.

²³⁸ *Ibidem*, p. 106.

circunstancias en las que tuvo lugar el hipotético hallazgo del documento. La misiva del diácono se configura como una transmisión inmediata y personal de sus sentimientos contrastantes: no es una parte de la narración, como lo era, en cambio, el diario del poeta en la “Segunda derrota”, sino que va enteramente identificada con la narración misma, escapándose del todo de la lógica tanto del manuscrito olvidado como de la cita literaria.²³⁹

En este relato el diácono escribe con el propósito de buscar su redención. Cuenta su historia a otro pero la escritura no le sirve para “ver” sino para justificarse.

Las acciones del cura Salvador están testimoniadas a través del personaje del niño. Niño cuya lúcida mirada ve y padece la división en dos de su mundo, tal como se atestigua a lo largo de todo su relato. **“Recuerdo aquellos años como una inmensidad vivida en un espejo, como algo que tuve la desdicha de sufrir y observar al mismo tiempo”**,²⁴⁰ dirá Lorenzo. Y entonces, esa ceguera sólo puede ser superada por él. Esa es la apuesta del libro. Porque Lorenzo, a diferencia de los otros personajes, que tuvieron que dejar testimonio escrito de su derrota, Lorenzo, como todos los niños que padecieron esa tragedia, no escribe. Lorenzo narra. Y lo hace desde el presente. Igual que el narrador.²⁴¹

En resumidas cuentas, partiendo del empleo de la técnica del manuscrito olvidado en la “Segunda derrota”, es posible observar que la obra de Méndez destaca por la citación masiva de fuentes escritas y orales que resultan recuperadas de un rincón escondido y latente de memoria colectiva, y que el autor contribuye a convertir paulatinamente en recuerdo activo.

²³⁹ Cfr. Maura Rossi, *op. cit.*, p. 128.

²⁴⁰ Alberto Méndez, *op. cit.*, p. 111.

²⁴¹ Cfr. Nélica Rovetta y Cecilia Delbene, “Entre el recuerdo y el duelo: La función de la literatura en la obra de Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos*”, en Federico Gerhardt (ed.), *Diálogos transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. Vol. II Representaciones del pasado reciente: II República, Guerra Civil, exilio, posguerra, 2011, pp. 115-116, [edición electrónica], <http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar/actas-ii-2011/volumen-ii/III11Delbene.pdf>

Ahora bien, a la luz de las observaciones que se acaban de formular, podría objetarse que, excluyendo al diario de la “Segunda derrota”, los varios documentos apócrifos que Méndez coloca en sus cuentos presentan características por lo general disconformes con las que van atribuidas al manuscrito olvidado del tópico literario clásico. Reflexionando acerca de la cuestión se observa, no obstante, que todos los textos autógrafos o escritos a máquina que se encuentran en los cuatro cuentos presentan en común con el diario una característica clave, que coincide con la escasa accesibilidad de la copia original. Como ya se ha anticipado, el manuscrito olvidado clásico es un documento que yace en algún rincón perdido y del que nadie reclama la paternidad o se cuida hasta que algún editor decide dar a conocer su contenido; sin embargo, dicho rincón no necesariamente coincide con un lugar recóndito y también puede ser metafórico, de modo que es posible que el escrito en cuestión esté expuesto a la vista de todos y, no obstante, siga siendo totalmente ignorado. En la obra de Méndez, se nota que todos los textos mencionados en los cuentos están sacados del mismo rincón perdido que, reiterando la referencia al intertítulo que abre la “Segunda derrota”, va identificado con el olvido, una dimensión que con toda probabilidad corresponde no a la acostumbrada inconsciencia que rodea la existencia del manuscrito en la literatura clásica, sino al fenómeno histórico ya comentado. El olvido de Méndez coincide con la ocultación forzosa de documentos personales o públicos que favorecen la vuelta de un pasado doloroso, hasta hace pocos años censurado del discurso político y todavía no completamente sacado a la luz; al mismo tiempo, la palabra también describe, como se ha argumentado, la represión involuntaria de acontecimientos luctuosos, activada por la psique con tal de proteger al sujeto del sufrimiento que el recuerdo consciente provocaría. El gesto de sacar un documento del olvido —sea éste un manuscrito olvidado o no lo sea— adquiere, entonces, una significación mucho más profunda que la simple

divulgación de un sujeto narrativo que tiene cierto interés estético. Buscar documentos originales de la Guerra Civil, investigar alrededor de las circunstancias en las que fueron redactados, proponer citas literales de sus fragmentos son operaciones que, aunque sean meramente literarias, puede que tengan el objetivo de señalar la necesidad de devolver al patrimonio memorial de la nación española elementos durante largo tiempo olvidados, postergados y excluidos del recuerdo colectivo. Un proceso filológico, como es editar y ordenar un texto para que resulte comprensible al público, se hace entonces metáfora de la compleja negociación político-social que figura la revisión del recuerdo de un periodo tan cercano y controvertido como los cuarenta años dados por la suma de guerra y dictadura.

Con una obra como *Los girasoles ciegos*, gracias a la ficción, la memoria colectiva se encuentra en la encrucijada entre un cúmulo de testimonios diversos, de documentos oficiales o íntimos, que son las huellas de lo acontecido y la interpretación o la imaginación del narrador.

Por otra parte, a partir de las teorías que plantean que la realidad es un constructo, creemos que la obra de Méndez responde a la misma función. No se trata, sin embargo, del invento ficcional; Méndez no inventa una situación de guerra, pero pone su mirada en ella, invitándonos así a que nosotros también lo hagamos, como único modo de patentizar el vacío para llegar al duelo. Este no implica una anagnórisis, una epifanía, sino un lento proceso de elaboración, en el que todos los actores, no importa a qué bando hayan pertenecido, están involucrados. De la ceguera al duelo. La reconstrucción de la derrota a través del relato, denota que va más allá de la filiación política. Como la muerte, esta es presentada como la gran igualadora, como la única consecuencia de esta guerra fratricida.

Todas las historias contadas en *Los girasoles ciegos*, son itinerarios individuales que se convierten en historias ejemplares. Al centrar todos sus relatos en historias de la guerra y

la posguerra, Alberto Méndez se hace creador de una memoria colectiva, desvelando una parte del agujero negro de la historia de España. Del primer relato al cuarto, pasamos de un saber construido por un discurso que ostenta sus mecanismos de elaboración de la memoria colectiva a un discurso que necesita la colaboración de un lector activo que acepte recomponer el rompecabezas de la memoria.

De este modo, Méndez insta un modo de liturgia civil que invoca el duelo como la única fórmula de reconocimiento público de la tragedia. Sus personajes no son del todo comprensibles, no pueden serlo; aunque acotados en su individualidad maltratada, se proyectan como una contradicción que sólo resuelve la muerte. De ahí que sean muertos que aún hostigan la memoria de España, que serán fantasmas hasta que no se asuma su presencia. Así, Méndez comprende la necesidad del pueblo español de volver a ver aspectos de la posguerra que rondan como fantasmas y todavía no cicatrizaron.

Con estas narraciones Méndez siente que ha “ajustado cuentas con la posguerra”, pero existe, además, un “deber de memoria”,²⁴² pues en España un gran sector de la sociedad no ha cumplido con el duelo.

²⁴² Raquel Garzón, *art. cit.*, s/p.

4. EL RELATO ORAL Y EL TESTIMONIO COMO ESTRATEGIAS NARRATIVAS

Dentro de lo que hemos denominado ficciones de la memoria¹ hay un segundo grupo de narraciones que hacen uso del testimonio y de la oralidad como estrategia narrativa. La recurrencia de este procedimiento se debe a su función catalizadora respecto a las inquietudes preponderantes de la metaficción historiográfica de una generación desligada de la vivencia histórica del totalitarismo. La oralidad pone de manifiesto la precariedad del empeño de preservar la memoria.

Este conjunto de novelas tiene dos direcciones: por un lado buscan dar voz a los marginados de la Historia y, por otro lado, tematizan la investigación histórica y sus problemas, cabe aclarar que esta última vertiente no se analizará en este trabajo.

La primera dirección intenta dar voz a grupos que la Historia oficial ha tratado de silenciar, personas sin importancia aparente, olvidadas y consideradas mediocres. La figura de estos personajes marginales se inaugura desde el mismo *Quijote*, que es la imagen del perdedor que tiene su honor, su ética y una resistencia infranqueable contra la naturaleza y contra el paso del tiempo.

Este grupo de narraciones rescata historias específicas que son reales tomadas de testimonios, o cercanas a la vida del escritor, o documentadas en la investigación en otras fuentes. Estos personajes, que están al margen de la historia oficial, comparten rasgos con los fantasmas: viven en mundos fronterizos entre la realidad y la imaginación que es un aspecto de espectralidad; al igual que el fantasma estos personajes regresan a

¹ Véase nota 1 del capítulo 3 de esta tesis.

habitar los recuerdos, a llenar los espacios en la soledad del narrador y a servir como detonadores de recuerdos en la recuperación de su historia personal.

La función de estos personajes es la de salvar la memoria colectiva e individual; la memoria de estos personajes es igual a los fantasmas que quedan abandonados con la desesperanza de conservar la memoria de un pueblo y sin poder abandonar su lugar natal. Así, estas figuras sirven, al igual que los objetos (documentos), como hilos conductores que dan paso al recuerdo y son detonadores de la memoria del narrador. Estos personajes-fantasma buscan la trascendencia en la necesidad de conservar (contar) su historia a través del tiempo y de la soledad. En algunos casos llevan existencias grises, blanco y negro, como las fotografías. Estos seres marginales-fantasmales en su paso por los pueblos o ciudades, algunas veces abandonados, los llenan de anécdotas.

Así, estos personajes-marginales-fantasmales nos recuerdan el deber de no olvidar a las personas y sus historias que no se enmarcan dentro de la Historia oficial. Por esta razón muchos escritores insisten en escribir esas historias que están dentro del recuerdo colectivo y que marcaron el porvenir de una región, por ejemplo, los maquis, los represaliados, las mujeres, los homosexuales, etc. Estas historias tratan de explorar y reivindicar la experiencia de los vencidos de una manera directa y explícita, así como la de los grupos marginados. Estas obras ofrecen fragmentos de la Historia oral y el testimonio, difuminados por el tiempo y los trucos de la memoria, los cuales son completados desde la investigación histórica o periodística. De esta manera, desde la historia oral y desde la investigación histórica más tradicional y el periodismo de investigación se intenta dar voz a estos grupos. Del mismo modo, estas novelas se centran en las diferentes vertientes de la experiencia de la derrota. Dentro de esta

dirección analizaremos las siguientes narraciones: *Luna de lobos* de Julio Llamazares; *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas, y *La voz dormida* de Dulce Chacón.

La segunda vertiente plantea el problema epistemológico fundamental inherente a las ficciones de la memoria; a saber, es que la memoria es infiel y por ello susceptible de manipulación poética, además de nutrirse de las más diversas fuentes que constituyen un “conglomerado” inextricable muy de acuerdo con la progresiva hibridación del género narrativo. Si la novela quiere llevar a cabo la reconstrucción de la Historia, la tematización de la investigación histórica y de sus problemas adquiere la misma relevancia que la historia propiamente dicha; lo cual constituye la segunda dirección de este uso que se hace de la historia oral en general y del testimonio en particular.

El núcleo de la investigación lo constituye, la más de las veces, el testimonio oral de algún testigo de la época como último eco del “tiempo perdido” que el novelista-documentalista capta en su intento de dar voz al pasado. Este tipo de discurso cumple varias funciones, pues por una parte posee un valor documental-informativo y sugiere autenticidad, operando en el sentido del “simulacro de verdad” que es muy característico del actual rechazo hacia la retórica de la ficción.

El testigo del que hacen uso estas narraciones es un personaje histórico de relevancia o no, quien ha sido injustamente olvidado, o de quien se quiere dar a conocer un aspecto de su pasado que ha sido postergado o relegado. A través de su punto de vista se hace la reconstrucción de ese pasado. Se utilizan fuentes primarias (testimonios) y documentos históricos (cartas, actas de consejo de guerra, sentencias, registros, certificados de defunción, biografías, memorias, etc.). Este uso de fuentes primarias y documentos históricos es una metáfora de un diálogo con los muertos; en donde el

narrador elabora preguntas y estos documentos responden desde ese pasado olvidado o silenciado. Ejemplo de este grupo de obras son: *Soldados de Salamina* de Javier Cercas; *Las esquinas del aire* de Juan Manuel de Prada, y *El vano ayer* de Isaac Rosa.²

NOVELAS QUE DAN VOZ A LOS GRUPOS MARGINADOS

En este apartado del capítulo se analizarán algunas novelas en las que aparecen estos resistentes al franquismo. Teniendo en cuenta que la memoria dominante de la dictadura se apropió de todas las formas de conmemoración pública mediante monumentos, fiestas patrias, etcétera, y llegó a filtrarse con su propaganda y el miedo en la memoria más privada, las historias de maquis, topes, mujeres, represaliados, es decir, los vencidos de la guerra, se proponen en estas novelas como amparo de esa memoria tanto tiempo silenciada.

***Luna de lobos* de Julio Llamazares. O la deconstrucción de la leyenda del maquis**

Luna de lobos (1985) es una novela del escritor leonés Julio Llamazares, nacido en 1955 en Vegamín, un pueblo de la zona rural y minera de León. La narración está dedicada a los trágicos sucesos del maquis³ en la montaña leonesa y, en particular, a la

² Como ya se mencionó este trabajo no analizará esta segunda vertiente de obras, pero en septiembre de 2013, en el marco del “Coloquio-homenaje a Lourdes Franco Bagnouls. Cuarenta años en la investigación y la docencia”, presenté la ponencia “Isaac Rosa, *El vano ayer*. La ficcionalización de la investigación histórica sobre la guerra civil española”, en la cual abordé los aspectos principales de esta vertiente de narraciones en donde la tematización de la investigación histórica es el eje sobre el cual giran estos relatos.

³ Durante el periodo de posguerra española, el maquis fue definido por el discurso hegemónico franquista como un movimiento de bandoleros y forajidos, siguiendo un propósito de desacreditación y criminalización de los derrotados por parte del nuevo régimen establecido. No obstante, tras la

desesperada resistencia de un puñado de soldados republicanos, cuyas vicisitudes hallan en la figuración literaria el lugar simbólico de su posible rememoración.

La escritura de Julio Llamazares es generada sustancialmente por el recuerdo, la nostalgia y la evocación de esa ausencia, de esa pérdida definitiva, que, paradójicamente, destruye y fecunda su memoria. Una memoria engendrada por el olvido. Un universo mitificado desde la distancia y enmarcado en las cumbres leonesas. Una zona, rica en leyendas y tradiciones, con enclaves secretos y parajes bravíos que las nieves dejan largo tiempo incomunicados cada invierno. La narrativa de Llamazares surge de la imperiosa exigencia de recuperar una memoria personal y colectiva, que se convierte en el núcleo temático central de su obra. Una memoria vinculada íntimamente al paisaje.

A Julio Llamazares le ha interesado el problema de la memoria porque, según ha dicho en varias ocasiones, es el motor de la creación y una manera muy eficaz de salvar las historias pasadas del olvido, pero es consciente de que el proceso memorativo es en extremo complejo e inasible, de ahí que en sus obras hallemos con frecuencia una reflexión de fondo sobre sus mecanismos insondables y sobre el proceso asociativo.

Llamazares se alimenta de las historias y leyendas contenidas en los relatos orales y los recuerdos familiares de su infancia, asentándose en el cauce de una poética de la memoria que intenta salvaguardar huellas y residuos de las experiencias vividas por los derrotados de la historia española. Asimismo, Llamazares en *Luna de lobos* pretende

consolidación de la democracia en España, y hallándose los partidos de izquierda en la oposición, surge un movimiento sociopolítico que reivindica la recuperación de la memoria de los vencidos en la guerra civil. Igualmente se reclama la rehabilitación de estos sujetos en el discurso histórico y político como guerrilleros antifascistas y como precursores de la democracia actual. Vinculada a este movimiento emerge una propuesta literaria a partir del año 1985 que plantea un desafío a la caracterización del maquis en el discurso convencional de la posguerra, al quitar la categoría de criminales a estos sujetos y presentándolos como supervivientes al régimen del General Francisco Franco, y como los derrotados de la guerra (Cfr. Daniel Arroyo Rodríguez, “Descriminalización del Maquis en la Novela Española Contemporánea”, diciembre de 2004, s/p, en línea, <http://www.uv.es/cerverab/arroyomoreiras.htm>).

rescatar del olvido un tiempo y unos personajes —en muchas ocasiones reales— que tan solo perduran ya en su memoria y en la memoria de quines se los contaron.

En una entrevista el escritor revela la filiación oral de *Luna de lobos* y comenta que el libro surge a partir de historias que le contaban de pequeño:

Lo que quería hacer era, y así empecé a escribir la novela, era recordar las historias que a mí me contaban de pequeño que yo creía que eran cuentos cuando las escuchaba. Luego, con el tiempo, me enteré que habían sido verdad muchas de ellas, muchas veces mitificadas por la narración oral y por la imaginación de la gente y la fantasía popular. Estaba haciendo sin yo saberlo memoria histórica. Lo que pasa es que toda la literatura, o casi toda, tiene algo de memoria histórica, porque al fin y al cabo lo que hace la literatura es bucear en el misterio, bucear en los secretos, en las ambigüedades, y *Luna de lobos*, por su temática, lo hace doblemente.

[...] A mí me fascinaban esas historias que yo recuperaré y otras que inventé al hilo de ellas, por su capacidad de emocionarme, de cómo la lucha por la supervivencia y el miedo por perderlo todo hacía que personas normales acabaran convertidos en auténticos héroes populares, en auténticos rebeldes sin causa. Eso es lo que yo quería contar. Evidentemente luego hay otras lecturas que se pueden hacer al hilo de *Luna de lobos*, pero yo lo que quería hacer con la novela era literatura. No quería reivindicar nada ni ser el primero en poner en la actualidad momentos olvidados de la historia de España, ni mucho menos. Lo que quería era hacer literatura a partir de las emociones que a mí me producían esas historias. En último término y alguna vez lo he escrito, lo que yo estaba haciendo sin yo saberlo, porque fue algo que leí más tarde, aquello que decía Norman Miller, que todo escritor intenta escribir los cuentos con los que le dormían de niño. No sé si es así en todos los casos. En mi caso fue así, pero no porque lo hiciera a propósito, sino porque salió así.⁴

Llamazares rinde al mismo tiempo un homenaje a los héroes de su infancia y a la manera oral de narrar que aprendió de niño. Los días de invierno, cuando era pequeño, se sentaba con los mayores junto al fuego en su aldea natal y les oía contar muchas historias y entre ellas, historias de la guerra civil, que él no había vivido, pues nació en 1955 y la guerra terminó en 1939, y que no había podido leer en los periódicos porque era un tema tabú en la España franquista. Refugiarse en esas narraciones heroicas era una huida de un tiempo suyo, y de los vencidos, desprovisto de heroicidad.

En *El río del olvido*, un libro de viajes de 1990, Llamazares habla acerca de una historia de un “topo” que escuchó de pequeño y que resultó ser verídica. La historia del

⁴ Sergio Sastre, “Entrevista a Julio Llamazares”, *Revista de humanidades Kafka*, núm. 10, enero, 2011, Madrid, s/p, en <http://www.revistakafka.es/entrevista-a-julio-llamazares>.

“topo” de La Mata del Curueño es la de un anciano artrítico que pasó largos años de la posguerra enterrado vivo, escondido en una fosa subterránea excavada en el suelo de la cuadra; esta narración es la misma que apareció unos años antes en *Luna lobos* en el capítulo XVI con leves variantes, pero conservando escenas e imágenes.

Pero no sólo fueron historias que le contaron de pequeño las que alimentan su literatura, sino también experiencias personales, recuerdos familiares de su infancia, y en “La perseverancia de los desaparecidos”⁵ Llamazares habla acerca de algunas experiencias que vivieron sus familiares y que fueron ficcionalizadas posteriormente en *Luna de lobos*, como fue el acoso que sufrieron sus abuelos por parte de los guardias y la policía franquistas que pensaban que su tío Ángel, profesor de escuela, pudiera estar escondido en casa de sus abuelos o en el monte, con los grupos de huidos republicanos que durante muchos años resistieron en la zona de León. Con el personaje de Ángel, Llamazares rinde homenaje a varias personas: a su padre y a su tío Ángel, y a Gregorio García Díez, Gorete, que permaneció “escondido en una cueva de su pueblo, completamente solo durante once años, tres meses y cinco días”,⁶ y a Eufemi Díaz González que “permaneció diez años enterrado vivo en la cuadra de su casa”.⁷

En “Adiós a Gorete”, un homenaje a un guerrillero, Llamazares escribió:

Por eso se murió sin entender demasiado. Por eso, seguramente, vivió los últimos años otro destierro obligado, relegado como tantos al baúl de los recuerdos precisamente por el gobierno por el que tanto lucharon y que ni siquiera se acordó de ellos para intentar resarcirles de las penurias pasadas [...]. Por eso, precisamente, quiero ahora despedir con el mejor de mis recuerdos, en este tiempo de olvidos y en esta España moderna y desmemoriada, al hombre que con su vida alimentó de leyendas las largas noches de inviernos y los días de mi infancia, cuando los años cincuenta se despedían de España y los cuentos de los viejos servían para decir lo que la radio callaba.⁸

⁵ Julio Llamazares, “La perseverancia de los desaparecidos”, en *El País*, 26 de septiembre de 2008, p. 4, en línea, http://elpais.com/diario/2008/09/26/opinion/1222380012_850215.

⁶ Julio Llamazares, “Adiós a Gorete”, en *Babia*, Barcelona, Seix Barral, 1991, p. 94.

⁷ Julio Llamazares, *El río del olvido*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 34.

⁸ Julio Llamazares, “Adiós a Gorete”, en *op. cit.*, p. 97.

Así pues, la escritura de Llamazares parte de una subjetividad extrema, nace de lo más próximo al autor: su León natal, los parajes naturales de su infancia, los alrededores de su casa de Madrid, sus amigos y conocidos más próximos. El escritor nos proporciona el entramado de una memoria heredada, cuyos rasgos remiten por un lado a la transmisión de la memoria de la identificación moral con los vencidos, por el otro a la visión del pasado propia de una generación criada durante la última etapa de la dictadura y llegada a la madurez tras la muerte de Franco.⁹

Llamazares usó los recuerdos de su niñez, la experiencia de un saber que procedía de los recuerdos de sus mayores –una continuidad de memorias transmitidas oralmente de generación en generación– para denunciar, en los años ochenta del siglo XX, el olvido de la España democrática de esos viejos luchadores, los héroes de su infancia.

La recuperación del maquis en el discurso contemporáneo constituye un intento de inscribir este conocimiento “menor” dentro de la discursividad actual, y por quitar el yugo que pesa sobre la historia de los derrotados. De esta forma estos conocimientos cuestionan la validez de un discurso hegemónico que los relegaba a la marginalidad.¹⁰

Literariamente, el maquis resurge de su posición subyugada desde mediados de los años ochenta en adelante. Esta revitalización se vincula a un movimiento político y social que reivindica la restitución y rehabilitación de estos sujetos como guerrilleros que lucharon contra la dictadura y a favor de una democracia ya disuelta. Existe en el presente un interés histórico y social en revivir la historia silenciada por los vencedores

⁹ Cfr. Fabrizio Cossalter, “La silenciosa dignidad de los vencidos. La poética de la memoria de Julio Llamazares”, en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, núm. 29, 2007, Madrid, Universidad Complutense, pp. 300-301, en línea, <http://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/view/CHO707110299A/6790>.

¹⁰ Cfr. Daniel Arroyo Rodríguez, *art. cit.*, s/p.

en un contexto cultural que demanda la inclusión en el discurso actual de aquellas voces que fueron silenciadas por la narrativa franquista. Esta narrativa ha presentado a los guerrilleros del maquis como a un movimiento armado de naturaleza delictiva restándole validez como grupo militar y como enemigo político y de guerra.

Daniel Arroyo Rodríguez comenta que:

En relación al tema de la posguerra en la novela española contemporánea, una característica recurrente ha sido la recuperación de la figura del vencido en la Guerra Civil, resurgiendo así al topo, al exiliado, al excarcelado, etc., como protagonistas literarios. Esta narrativa confiere protagonismo a los vencidos, ofreciendo una perspectiva nueva sobre la realidad de estos personajes de la posguerra. Este enfoque se produce como reacción a una representación hegemónica en la que eran criminalizados y vilipendiados por el bando de los vencedores.¹¹

Luna de lobos es memoria viva de un tiempo épico. La obra representa una memoria que se siente represaliada, reprimida y que ahora renace. La novela toma partido por unos principios generales: los ideales de libertad, justicia y legalidad que abanderaba la causa republicana. La obra nos trasmite una dogmática superioridad ética escenificada por igual de manera épica.¹² En *Luna de lobos*, Llamazares ha elegido una estrategia de representación muy acertada, en la que el relato de la tragedia colectiva y la exhibición del trauma se juntan a las imágenes de la épica popular para devolver algunos fragmentos de memoria a la experiencia de quienes no se rindieron a la violencia y nos transmitieron la huella inestimable de su heroica resistencia.

La crítica ha observado que el tratamiento del conflicto bélico a partir de los años 80 del siglo pasado en la narrativa española se hace desde una perspectiva nueva: la de los novelistas intérpretes; es decir, el autor ya no es un cronista del conflicto –novelista

¹¹ *Ibidem*, s/p.

¹² Cfr. Francisco Caudet, “Memoria y representación en la narrativa española contemporánea”, en *Sociohistórica*, núm. 11-12, 2002, Universidad Nacional de la Plata, p. 181, en línea, http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3066/pr.3066.pdf.

observador–, ni ha tomado parte en él –novelista militante–, sino que escribe cuando ya existe una distancia respecto a los hechos narrados. Concibe el pasado como cuestión no dirimida, aun no zanjada, sometida a revisión, reinterpretada o matizada desde las claves de la historia presente.¹³ Y en el caso de Llamazares, además, con la singularidad de pretender rescatar del olvido un tiempo y unos personajes –en muchas ocasiones reales– que tan sólo perduran ya en su memoria y en la memoria de quienes se los contaron.

Por estas razones, *Luna de lobos* se inscribe en la tendencia a la mitificación de la guerra civil que la crítica ha constatado durante los últimos años en la producción de los novelistas más jóvenes. No es que la contienda carezca de importancia o aparezca “oscurecida” sino que se hace abstracción de esa realidad inmediata para contar otra de más profundo calado. Para Santos Sanz Villanueva: “Se trata ahora de un conflicto no atravesado por la ideología, sino de una referencia que en lugar de pertenecer al campo de las vivencias o de los enjuiciamientos se sitúa en el de los mitos”.¹⁴ En otro lugar, el crítico continúa: “La guerra civil en la mano de los jóvenes fabuladores ya no será terreno de análisis o de discusión, sino que se sitúa en el lejano campo del mito”.¹⁵ Maryse Bertrand Muñoz sostiene que en *Luna de lobos* y otras novelas “la guerra civil sigue siendo absolutamente necesaria en el desarrollo de la trama pero ya no se utiliza como motivo para justificar una ideología precisa, ya no sirve más que de pretexto para relatar conflictos eternos, para dar cuenta de una condición humana, degradada si se

¹³ Cfr. María del Mar Jorge de Sande, “Narrativa española actual: Julio Llamazares” (Extracto de la tercera parte, correspondiente a la ponencia leída en el XI Congreso de CANELA), en *Cuadernos CANELA*, vol. XI, 1999, pp. 74-75, en línea, <http://www.canela.org.es/cuadernos/canela/canelapdf/cc11desande.pdf>.

¹⁴ Santos Sanz Villanueva, “La novela, Introducción”, en Darío Villanueva et al. *Historia y Crítica de la Literatura Española IX. Los nuevos nombres, 1975-1990*. Al cuidado de Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1992, pp. 262-263.

¹⁵ Santos Sanz Villanueva, “Contribución al estudio del género histórico en la novela actual”, en *Príncipe de Viana, Anejo*, núm. 18, año LXI, 2000, p. 376.

quiere, pero perenne”.¹⁶ Epicteto Díaz Navarro opina al respecto “alguna opinión crítica afirmaba que la guerra civil, aunque sea esencial para el desarrollo de los acontecimientos, aparece sólo de manera decorativa. Sin embargo, creo que si se observa con atención, [...] la guerra determina la vida de los personajes, de los que la vivieron y de los que nacieron mucho después, y no queda sólo reducida a sus ‘imágenes’”.¹⁷ Para María Teresa Ibáñez Ehrlich “la guerra civil española es un mito porque en la nueva narrativa no funciona dentro del tiempo cronológico, no son los acontecimientos ocurridos ‘realmente’, los que interesan ni dónde ni cómo se originaron ‘rigurosamente’, lo fascinante es el conflicto en sí, y el tiempo en que sucedió, pero no la cronología del mismo”,¹⁸ es decir, no importan las fechas o datos reales, ni el acontecimiento real, ni el espacio, sino más bien el conflicto en sí.

Luna de lobos abre con un epígrafe autógrafa que impacta por su brevedad y sencillez:

En el otoño de 1937, derrumbado el frente republicano de Asturias y con el mar negando ya toda posibilidad de retroceso, cientos de huidos se refugian en las frondosas y escarpadas soledades de la Cordillera Cantábrica con el único objetivo de escapar a la represión del ejército vencedor y esperar el momento propicio para reagruparse y reemprender la lucha o para escapar a alguna de las zonas del país que aún permanecían bajo control gubernamental.

Muchos de ellos quedarían para siempre, abatidos por las balas, en cualquier lugar de aquellas en otro tiempo pacíficas montañas. Otros, los menos, conseguirán tras múltiples penalidades alcanzar la frontera y el exilio. Pero todos, sin excepción, dejaron en el empeño los mejores años de sus vidas y una estela imborrable y legendaria en la memoria popular.¹⁹

¹⁶ Maryse Bertrand de Muñoz, “Novela histórica, autobiografía y mito. (La novela y la guerra civil española desde la Transición”, en José Romera Castillo, Francisca Gutiérrez Carbajo y Mario García-Page (eds.). *La novela histórica a finales del siglo XX. Actas del V seminario internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED*, Madrid: Visor, 1996, p. 30.

¹⁷ Epicteto Díaz Navarro, “Semblanza y Bibliografía de Antonio Muñoz Molina”, en *Castilla: Estudios de Literatura*, núm. 2, 2011, p. 356, en línea, <http://www5.uva.es/castilla/index.php/castilla/articulo/view/87/81>.

¹⁸ María-Teresa Ibáñez Ehrlich, “La ficcionalización de la Guerra Civil y Posguerra españolas en El Jinete Polaco y Beatus Ille de Antonio Muñoz Molina”, en *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXV, 2002, p. 191, en línea, http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=298593.

¹⁹ Julio Llamazares, *Luna de lobos*, Barcelona: Seix Barral, 2006, p. 7.

Antes de que inicie la novela y de que el lector se vuelva consciente de aceptar las reglas del juego propuestas por el novelista, estas palabras que precisan el telón de fondo histórico social del libro anticipan un primer elemento importante del pacto narrativo: la insinuación paulatina de lo subjetivo en la expresión objetiva. La coexistencia de ambos discursos, objetivo y subjetivo, se constata en toda la novela, en las notaciones del narrador-protagonista, que van privilegiando el discurso subjetivo. A partir de este momento, la subjetividad disimulada bajo una tercera persona, se irá infiltrando en el texto, ganará más terreno hasta terminar suplantando enteramente el discurso objetivo, al cerrarse el pacto narrativo.²⁰ Así, la propia forma de la obra lleva implícita, en el discurso, sin enunciarla directamente, la idea de la agudización hasta el paroxismo de los problemas planteados por el argumento y de la evolución psicológica correspondiente de los personajes. También, esta nota preliminar resume la intencionalidad ética del libro en la dedicatoria a quienes siguieron luchando contra las tropas vencedoras y así dejaron en la memoria colectiva la huella inolvidable de una época heroica.

Asimismo, el epígrafe permite que la novela comience *in media res*, lo cual tiene como efecto un aceleramiento de su ritmo. Se crea una tensión que reaparecerá después, de manera sincopada, a lo largo de toda la obra, imprimiéndole un ritmo jadeante. A nivel subconsciente, se le transmite al lector que no hay ni un segundo que perder; que la huida de los refugiados ha empezado ya y con ella empieza para él también una carrera loca hacia el punto final de la novela.²¹

²⁰ Cfr. Diana N. Diaconu, “Luna de lobos de Julio Llamazares: El narrador-protagonista a partir del pacto narrativo”, en *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXIX, Universidad de Extremadura, 2006, p. 20, en línea, <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2243168.pdf>.

²¹ Cfr. Diana N. Diaconu, *art. cit.*, p. 21.

Aunque se abre con una enunciación histórica, en la primera página no tarda en surgir y en asumir el discurso el yo del narrador-protagonista del libro, el maestro del pueblo, Ángel, con lo que la enunciación se revela ser en realidad “discursiva”, es decir, producida por un centro evaluador individual, distinto de la mirada de los demás. Esto no anula el primer efecto producido, el de un testimonio objetivo, desnudo y sobrio, sino que le añade la evaluación subjetiva, sin la que no habría creación novelesca. La tercera persona encubre a menudo una enunciación discursiva, haciéndola pasar por objetiva, a primera vista. La voz de Ángel, decisiva en la novela, nunca aparece en primer plano, casi siempre se expresa indirectamente y no acalla las voces de los demás.²²

Así, encontramos en la obra que este narrador en teoría objetivo se convierte en un narrador en primera persona, lo que nos lleva a que carezcamos de otras informaciones que no nos proporcione éste. El yo narrador es idéntico con el protagonista, Ángel, cuya identidad surge lentamente, es decir, es un narrador homodiegético-autodiegético, pues el narrador nos cuenta su propia historia. La historia no parece retrospectiva porque lo narrado se da como contemporáneo a los sucesos del relato con el empleo del presente, en vez del tiempo pasado. Los personajes y el narrador adelantan en el tiempo y en el relato: sólo parece que cuentan el aquí y el ahora como realidades inmediatas. El futuro queda en suspenso, ninguna instancia declara conocerlo. Queda decir que estamos ante una incertidumbre, que en este caso se revela como el principal resorte del suspense.

La escritura adopta la perspectiva de Ángel, uno de los cuatro maquis —el único que sobrevive—, e imita la focalización de una cámara subjetiva. Desde su perspectiva de acosado, Ángel cuenta los sucesos casi simultáneos a su transcurso. Su sintaxis

²² Cfr. *Ibidem*, p. 22.

entrecortada, breve, jadeante, reproduce tanto su situación de huida continua como la de una cámara móvil y un montaje casi expresionista. A esta imitación de la cámara subjetiva y del montaje por medio del discurso narrativo se juntan transposiciones metafóricas que ayudan a transformar lo narrado en extensión visual del narrador.²³

Ángel es distinto cualitativamente de sus compañeros, es el único hombre culto y por eso es autor de unas evaluaciones y reflexiones de las que no serían capaces los demás. Tiene el perfil del héroe problemático moderno, el cual posee una clarividencia sobre el mundo y el destino humano ajena a los otros. Al inicio de la novela coexisten las ideas de la pertenencia y de la no pertenencia de Ángel al mundo premoderno, a este universo rural, familiar, acogedor, protector. El pueblo natal y sus alrededores bien conocidos son para él todavía El Mundo, pero un mundo que le vuelve la espalda cada vez más, lo deja solo y desprotegido, acorralado por la desconfianza y la desesperanza, sin ningún valor firme que sostenga su “alma podrida”,²⁴ como el perro abandonado, cuya imagen emblemática podría cerrar la primera secuencia significativa de la novela.

Pocas veces al protagonista se le presenta en toda su grandeza, que lo coloque por encima de todos, que lo muestre como a un ser casi sobrehumano, como a una figura legendaria. Su aparición cerca del lecho de muerte de su padre es quizás el momento cuando más agrandado se le expone; lo que prevalece de Ángel es el hombre desvalido, solo, que se siente reducido a la condición animal y perseguido peor que una alimaña.²⁵

²³ Cfr. Claudia Hammerschmidt, “Espectrología o La escritura intermedial de Julio Llamazares”, en *Memorias I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, 1 al 3 de octubre de 2008, La Plata, los siglos XX y XXI, pp. 4-5, en línea, http://www.fuentesmemoria.fehce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.319/ev.319.pdf.

²⁴ Julio Llamazares, *op. cit.*, p. 145.

²⁵ Cfr. Diana N. Diaconu, *art. cit.*, p. 23.

Ángel es un hombre que sabe que ya no hay vuelta atrás porque aquel mundo estable y ordenado, sostenido por certezas y valores firmes ya no existe. De todo aquello le queda al protagonista sólo una nostalgia por el mundo antiguo, la cual explica la atracción que sintió siempre por las montañas. Los pocos familiares y amigos fieles que no lo han traicionado, lo siguen ayudando, pero ya sin fe, desesperadamente, con un sentimiento doloroso de impotencia y resignación. A diferencia de sus compañeros, Ángel ya no pertenece al universo del pueblo, ya no comparte la mentalidad tradicional, premoderna de los campesinos. La experiencia traumática de la guerra civil le ha transformado la identidad: nada queda ya del antiguo maestro del pueblo, personaje único, conocido y respetado por toda la colectividad.²⁶

También encontramos a Ramiro que representa el tipo de héroe épico; es un personaje que solamente posee en él, en grado más alto, unas cualidades que pueden darse en otros miembros de la colectividad a la cual pertenece y de la cual no se distingue cualitativamente. Ramiro encarnará este héroe épico, pero no será el protagonista de la novela. Es el jefe de la partida republicana de la que sólo quedan los cuatro refugiados de la historia. Si Ángel es el tipo de héroe problemático y, por eso, el protagonista de la novela; Ramiro, en cambio, es protagonista de la acción.²⁷

De los personajes, cabe destacar la nula caracterización que de ellos hace el autor. De Gildo, Ramiro y Juan no sabemos nada. Son sólo seres que huyen, pero no se dice nada de su capacidad intelectual o de su sensibilidad para apreciar la realidad que los rodea. Sabemos muy poco en realidad, pero no importa demasiado, pues es una manifestación de síntesis, de reducción a lo esencial, que el escritor realiza y cuyo

²⁶ Cfr. *Ibidem*, pp. 23-24.

²⁷ Cfr. *Ibidem*, p. 21.

objetivo es elevar la peripecia vital de estos cuatro hombres concretos para hablarnos de la tragedia de ese otro hombre, más elemental, que habita en cada uno de nosotros.

Un elevado número de personajes secundarios desfila por las páginas de la novela, el hecho más significativo de estos es su condición de perdedores, pero son gente derrotada que encuentra en la derrota una estética superior al triunfo. Es gente condenada de antemano, que lo sabe pero no por ello renuncia.

En *Luna de lobos*, Llamazares recupera la figura del anarquista, del guerrillero, del maquis, del represaliado y detenido antifranquista, o del “topo” enterrado en vida en su escondite domiciliario. Todos ellos representan los pilares de un imaginario basado en la imagen romántica del héroe, del sujeto configurado por sus rasgos morales progresistas, en su actitud de resistente, frente a un poder establecido injusto como fue el del franquismo. Dicho personaje, que aparece en las obras de Llamazares, es un héroe a los ojos de los grupos sociales derrotados en la guerra civil y víctima de la represión de la posguerra franquista. La figura de ese héroe recordado, rescatado del olvido, aunque fundamentada en una vasta base documental, se inscribe en un tipo de discurso asentado en el subjetivismo que recorre las páginas de la novela, que es ajeno a las concepciones realistas sociales de los años cincuenta.²⁸

Es la peripecia humana, la soledad y la marginación de unos hombres huidos, la que Llamazares nos cuenta. No nos hallamos ante una novela de guerra, sino ante la desolada narración de los efectos de la guerra en unos seres abocados a la soledad.²⁹

²⁸ Cfr. José María Izquierdo, “Memoria y literatura en la narrativa española contemporánea. Unos ejemplos”, en *Anales*, núms. 3-4, 2000-2001 (Ejemplar dedicado a Historia y Memoria), Suecia, Instituto Iberoamericano, Universidad de Göteborg, pp. 118-119, en línea, http://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/3226/1/anales_3-4_izquierdo.pdf.

²⁹ Cfr. María del Mar Jorge de Sande, *art. cit.*, p.75.

Luna de lobos relata la desgarradora lucha por la supervivencia de cuatro fugitivos del frente de Asturias, derrumbado en octubre de 1937,³⁰ los cuales se refugiaron en la vertiente leonesa de la Cordillera Cantábrica intentando huir del acoso policial y buscar un imposible escape. El narrador, Ángel, cuenta la peregrinación sin rumbo emprendida por él y sus compañeros en el espacio restringido de una sierra sin salida, a lo largo de nueve años que constituyen el tiempo de un presente eterno, marcado tan sólo por la matanza de tres de ellos y por la continua persecución a sus familias.

El tema principal de *Luna de lobos* es el acoso constante y progresivo del hombre por el hombre, ejemplificado por un grupo de cuatro maquis: Ángel, Ramiro, Gildo, y Juan, con diecisiete años y hermano de Ramiro. Como parte de este tema macroscópico hay un subtema inconfundible: la transformación gradual del hombre en alimaña y su paulatina adaptación al ritmo y a los ciclos de la naturaleza para poder sobrevivir.

³⁰ “En las elecciones de febrero de 1936, el Frente popular no ganó en la Provincia de León. Este hecho no nos sorprende, si tenemos en cuenta que, excepción hecha de las cuencas mineras y de la zona capital, la zona leonesa era y es de predominio conservador. Desde el comienzo de la Guerra Civil, la zona de León, estuvo en manos de los nacionales. Sin embargo, hubo un alto número de leoneses que combatía en el Frente Astur-Leones hasta su caída el 20 de octubre de 1937. A partir de entonces comienza la represión contra los excombatientes republicanos o de ideología izquierdista. Muchos terminaron en los campos de concentración de la zona, algunos sumamente duros, como el de San Marcos. También los familiares de estos excombatientes republicanos sufrieron represalias. Fue entonces cuando varios republicanos que veían amenazadas sus vidas y la injusticia de las represalias contra sus familiares, fue entonces, digo, cuando decidieron ocultarse en los montes. Como cabe esperar, estas huidas se llevaban a cabo sin planificación ninguna. Como la guerra se prolongaba, el fin de esa estancia no parecía cercano. Quienes huyeron al monte no pertenecían a la misma ideología, puesto que entre ellos había socialistas, anarco-sindicalistas, hombres sin ninguna ideología, etc. La mayoría eran mineros y campesinos, pero también había maestros y otras profesiones. Para sobrevivir, los huidos asaltaban casas, coches de línea, etc. La Guardia Civil respondía a esos ataques y perseguía con saña a los huidos, registrando además las casas de sus familiares y amigos. Los huidos respondían con la misma moneda, amenazando y ajusticiando a personas cercanas a Falange. Al terminar la Guerra Civil, los huidos veían la imposibilidad de integrarse en la sociedad e intentaron huir al extranjero. Objetivo principal era América Latina. La ruta más cercana era intentar el embarque desde Portugal, pero pronto vieron que esa ruta era sumamente peligrosa, puesto que el Gobierno de Salazar era favorable a Franco. De ahí que pronto se perfilara Francia como único país desde el que podían emigrar a América Latina. Pero Francia tampoco era país seguro desde el comienzo de la Segunda Guerra Mundial. En 1942, los huidos en los montes de León y Galicia forman la Federación de Guerrillas de León y Galicia que fue la primera de toda España. El objetivo principal era canalizar sus esfuerzos y sobrevivir en los montes.” (Secundino Serrano, *La guerrilla antifranquista en León (1937-1951)*, Madrid: Siglo XXI, 1986, pp. 189-190.)

La novela tiene 16 capítulos y se divide en cuatro partes: en cada una de las tres primeras mueren, respectivamente, Juan, Gildo y Ramiro; en la cuarta, Ángel vuelve a casa de su padre, donde permanece encerrado –por tanto, vencido y acorralado– en una fosa excavada en el suelo de la cuadra hasta que por fin puede huir en tren, sin meta fija, emprendiendo un incierto y “largo viaje hacia el olvido o hacia la muerte”.³¹ Cada una de las cuatro partes presenta una focalización temporal determinada: diciembre de 1937; julio de 1939; verano de 1943, y agosto-diciembre de 1946.

La perfecta simetría de la estructura —cuatro partes correspondientes a cuatro fechas distintas, divididas en cuatro capítulos— refuerza la idea de la intensa conciencia del tiempo que tienen los personajes, en especial el protagonista. El tiempo y el espacio de la narración se indican explícitamente: de noviembre de 1937 a diciembre de 1946, nueve años, en las montañas y aldeas altas del valle Curueño.

Un claro ejemplo del proceso de mitificación expuesto arriba es el tratamiento que el autor le da al tiempo. El tiempo es tratado desde la conciencia de uno de los personajes, Ángel, y siempre en presente o en un pretérito perfecto nos es relatado lo poco que acontece en la vida del joven maestro de escuela y en la de sus compañeros. Las alusiones al pasado, aunque no tan frecuentes, tienen la función de “humanizar” a estos seres: de recordarnos que, a pesar de vivir como auténticas alimañas, un día fueron personas “normales”, que tuvieron vidas sencillas y soñaron con un futuro mejor. El presente en el que se hallan instalados en el momento de la narración parece no tener fin; es un tiempo en el que quedan suspendidos, inmovilizados, y siempre a la espera de la muerte, pues su suerte está echada ya desde el principio.

³¹ Julio Llamazares, *op. cit.*, p. 152.

El futuro no existe, porque no existe la esperanza. Estamos ante una incertidumbre, que en este caso se revela como el principal resorte del suspense. Y, cuando en alguna ocasión se presenta un modo de escapar de la situación, resulta fallido. La vida se limita a ver pasar el tiempo en las condiciones más precarias que puedan imaginarse.

Las referencias cronológicas —a la hora concreta, al mes, a la estación— son constantes, como si con ello el autor quisiera intensificar aún más la sensación de inminente final que el lector experimenta y que se agudiza conforme avanza la novela. El paso de las estaciones, que se repite año tras año, hace participar al lector del mismo círculo vicioso en el que están sumergidos los personajes. Esta circularidad es una de las características del tiempo mítico: la noción de una constante repetición del tiempo; esta misma idea sobre el tiempo está presente en *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina.

Aplastados entre la experiencia de la derrota y un horizonte de expectativas que parece entrañar solamente la espera de la muerte, los protagonistas de *Luna de lobos* sobreviven según el ritmo inmóvil de una historia que para ellos se ha parado, y adquieren los rasgos aislados de una realidad geográfica que determina su naturaleza de hombres acorralados y perseguidos como alimañas, como veremos más adelante.

Los huecos informativos, los silencios existentes entre cada una de las partes (1937, 1939, 1943, 1946), no son casuales revelan la capacidad de síntesis del escritor.³²

La configuración del espacio es otro de los elementos relevantes en *Luna de lobos*. La omnipresencia de la naturaleza, que constituye un rasgo distintivo en la obra del autor, cobra en la novela una serie de importantes significaciones. Es, por un lado, el lugar en el que los cuatro hombres se refugian, pero es también un medio hostil en el que

³² Cfr. María del Mar Jorge de Sande, *art. cit.*, pp. 75-76.

resulta difícil mantenerse con vida, una vez que llega el invierno. Adquiere, por tanto, una doble dimensión: es el único espacio posible para la libertad, pero acaba convirtiéndose, también, en lugar de encierro.³³

En *Luna de lobos* la naturaleza es a la vez protectora y hostil; los paisajes son de una belleza exuberante en los meses cálidos, pero el frío intenso en el invierno (la nieve, el hielo, la escarcha, el cierzo) hace particularmente penosa la vida de los resistentes. Para poder sobrevivir se ven obligados a fundirse con el monte en una especie de ósmosis, aprenden a metamorfosearse e inmovilizarse como los árboles dormidos. Poco a poco se animalizan también.³⁴

La naturaleza está en el centro de toda la obra de Llamazares y el amor y el respeto que por ella siente se trasluce especialmente en las descripciones. Estas pueden ser como remansos en el desarrollo de la acción, destinadas a aminorar la tensión. No obstante, lo más frecuente y destacable es la analogía que se produce entre el paisaje y los estados anímicos de los personajes. La acción externa se subordina de manera estricta a los sentimientos internos, se pretende describir con toda profundidad la intensidad de cada momento y la emoción que lo acompaña.³⁵ Esto es muy patente en *Luna de lobos*. La contemplación del pueblo natal, desde el refugio del puerto Amarza, después de un año de ausencia a causa de la guerra, hace vibrar a Ángel y en su retina el paisaje se enseñoorea de colores y matices:

En un instante, mis ojos se salpican de verdes y amarillos: prados mojados junto al río, hileras de negrillos, viejos tejados sobre los que se alzan mansamente las columnas de humo de las chimeneas de la Llávana. En un alud de imágenes –hatos de vacas y caminos perezosos, puentes, torres, corrales y callejas, figuras ya inclinadas sobre las hazas de los huertos–, la distancia me devuelve a través de los cristales los paisajes familiares que nunca había olvidado.³⁶

³³ Cfr. *Ibidem*, pp. 76-77.

³⁴ Irene Andres-Suárez, “La prosa de Julio Llamazares”, en Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Madrid, 1998), Tomo II (Siglos XVIII, XIX y XX). Madrid: AIH-Castalia-Fundación Duque de Soria, 2000, p. 483.

³⁵ Cfr. Irene Andres-Suárez, *art. cit.*, p. 479.

³⁶ Julio Llamazares, *op. cit.*, pp. 18-19.

En cambio, el miedo a la persecución y a la muerte de los protagonistas es expresado mediante el furor de la naturaleza, citaremos en extenso la descripción para ver la adecuación entre acción externa y sentimiento interno:

Dos días y dos noches duró la tormenta. Dos días y dos noches huyendo por los montes, en medio de la nieve, siempre hacia el norte. Hacia el confín del viento y de la soledad.

Comenzó a media tarde, todavía en el río. Una ráfaga seca destrozó los restos de la niebla, entre los avellanos, y un bramido profundo bajó de las montañas arrastrando a su paso retamas y árboles caídos. Se embraveció agua abajo el grito de las algas y una lámina blanca, como de acero y hielo, borró todo el paisaje en torno a mí.

Sobre los cuatro extremos de la tierra, adelantando la noche y el invierno, adelantando estrellas y muertes y oraciones, súbitamente comenzó a nevar.

Dos días y dos noches duró la tormenta. Dos días y dos noches huyendo por los montes, cegado por el viento, sin comer ni dormir, sin saber dónde esconderme, adónde ir, sin otra fe en mis fuerzas que mi propia, infinita, inexpugnable desesperación.³⁷

De este modo la melancolía creciente de los resistentes encuentra su eco en el gemido del viento. El frío que reina en el exterior está en perfecta sintonía con su sentimiento de aislamiento y desolación interior; y el rojo de sangre, con referencia al sol o a la luna, sugiere el continuo peligro y el miedo a la muerte.

Esto lleva a plantear al investigador José María Izquierdo la existencia de un discurso neorromántico del hombre en su relación con la naturaleza, en la obra de Llamazares, quien reduce, en *Luna de lobos*, la conducta de los guerrilleros a la puramente instintiva de la supervivencia marcada por el miedo. Esta perspectiva neorromántica que sugiere Izquierdo se presenta también en la preeminencia del mundo rural y de la noche. Ámbitos por excelencia del Maquis y de los espectros. Esta manera instintiva de actuar de los personajes lleva a proponer al investigador la ausencia de una recuperación del discurso político de los guerrilleros; así, sólo se recupera un discurso de corte ontológico, cercano al existencialismo. Para Izquierdo se reivindica en ellos la

³⁷ *Ibidem*, pp. 141-142.

figura del guerrillero antifranquista desde su perspectiva de luchador resistente, pero se soslaya una valoración de su posición política e ideológica.³⁸

Algunos críticos han señalado que la obra de Llamazares constituye un canto épico a la tierra. Esta aseveración tal vez sea un poco exagerada, no obstante, sí compartimos

³⁸ Cfr. José María Izquierdo, “La literatura de la generación del cincuenta en España y la narrativa actual de la memoria”, Universidad de Oslo, 2004, p. 7, 10, en línea: <http://folk.uio.no/jmaria/lund/2003/ponencias/Izquierdo.pdf>. En otros lugares, Izquierdo insiste sobre estos planteamientos, en donde esta adecuación (ósmosis) entre acción externa y sentimiento interno de los personajes lo lleva a exponer que en esta novela hay una visión neorromántica en torno a la naturaleza y una visión despolitizada en cuanto a los personajes: “El escritor de Vegamián utiliza el discurso romántico [...] para expresar la angustia existencial producida por el desarraigo, la pérdida de la identidad nacida del aniquilamiento de las raíces físicas, naturales, legendarias y paisajísticas”, y en otra parte afirma: “Se reivindica al guerrillero desde su dimensión de maldito, derrotado y olvidado sin conferirle ninguna dimensión heroica fundamentada en un discurso político hoy en día inaceptable. No hay discursos globales, coherentes y totalizadores, sino pensamiento fragmentario en realidades fragmentarias. No hay héroes sino víctimas a las que revivir en la memoria” (José María Izquierdo “Memoria e identidad en tiempos de amnesia: Manuel Vázquez Montalbán y Julio Llamazares”, en *La corriente del golfo*, núm. 3/4, Universidad de Bergen, 1998, p. [12], en línea, <http://www.enmitg.com/Izquierdo/literatura/mvm/VazquezLlamazares.pdf>, y José María Izquierdo “Maquis: Guerrilla antifranquista. Un tema en la literatura de la memoria española”, en *Actas del XV Congreso de Romanistas Escandinavos*, Oslo, 12-17 de agosto de 2002, *Romansk Forum* (Oslo), 16:2, 2002, pp. 105-116, en línea, <http://www.duo.uio.no/roman/Art/Rf-16-02-2/esp/Izquierdo.pdf>. Además, Cfr. José María Izquierdo, “Julio Llamazares: un discurso neorromántico en la narrativa española de los ochenta”, en *Iberomania*, Tübingen, Alemania, núm. 1, 1995, pp. 55-67). Por otra parte, Daniel Arroyo Rodríguez coincide con Izquierdo en cuanto a la despolitización con que son caracterizados los personajes: “la motivación política de matiz comunista no constituye un rasgo distintivo del sujeto huido con respecto a la población civil” y continúa diciendo: “en este sentido la ideología política no constituye un factor que pueda a priori distinguir a los huidos de cualquier otro miembro de la sociedad, siendo por tanto todo individuo objeto potencial de la represión ejercida por la Guardia Civil” (Daniel Arroyo Rodríguez, “Descriminalización del Maquis en la Novela Española Contemporánea”, diciembre de 2004, s/p, en línea, <http://www.uv.es/cerverab/arroyomoreiras.htm>). Pero para Silvia Cárcamo *Luna de lobos* se detiene en una etapa traumática de la historia española contemporánea y la memoria dibuja en ella un sentido político muy bien delineado al centrarse en la figura de los maquis o guerrilleros antifranquistas que siguieron actuando después de la derrota republicana. La investigadora afirma que: “Si nos atenemos únicamente al plano del contenido, se puede concluir, como lo hace Izquierdo, que no hay planteos de carácter ideológico ni se pone en cuestión el análisis político de lo que significó la resistencia antifranquista. Creemos que una novela que gira en torno a una figura solitaria y acorralada, reducida a las necesidades más básicas de sobrevivencia, difícilmente podría conciliarse con contenidos de discusión ideológica.” (Silvia Cárcamo, “Del aforismo a la ficción: la memoria en Julio Llamazares”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Año XI, número 33, julio-octubre 2006, Madrid, Universidad Complutense-Facultad de Ciencias de la Información, en línea, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/afollama.html>.) Por otra parte, el crítico Francisco Caudet afirma que resulta bastante difícil actuar sobre la base de un discurso épico, que como tal es acrítico, pero para el investigador: “*Luna de lobos* se instala más bien en el campo de los principios, en la ética de una conducta. Aunque esté ausente la menor referencia concreta a una opción de partido, hay, eso sí, adhesión a una causa, a una ideología, una adhesión que no admite el menor cuestionamiento, ninguna autocrítica.” (Francisco Caudet, “Memoria y representación en la narrativa española contemporánea”, en *Sociohistórica*, núm. 11-12, 2002, Universidad Nacional de la Plata, pp. 183, 185, en línea, http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3066/pr.3066.pdf).

la idea de que en ella hay una constante incitación a conocer, valorar y respetar a la naturaleza, así como las costumbres milenarias de los que viven en armonía con ella.

Para el escritor, el paisaje es memoria, sostiene las huellas del pasado, reconstruye recuerdos, proyecta en la mirada las sombras de otro tiempo, forma parte del individuo, de ahí que en sus obras sea más que un simple decorado. Él ha quedado marcado por los escenarios donde transcurrió su infancia, por las tareas del campo, por los conocimientos ancestrales de los campesinos y por su lenguaje.³⁹ Las referencias al espacio son numerosas. La crítica ha tratado en extenso esta cuestión. Es importante destacar que los topónimos no sólo tienen una función de verosimilitud sino que el autor al elegir un territorio particular sobre el que edificar su obra no realiza un acto de reducción, sino de concreción. La localización espacial cumple una doble función: precisa los lugares en los que tuvo lugar la epopeya y actúa como metáfora universalizante.

El texto dibuja las borrosas facciones del corazón de tiniebla de la historia española, congelada en las atrocidades de la represión de la posguerra, y despliega el potencial trágico de la trama para representar la profundidad traumática de las heridas infligidas por la violencia a un pasado no reconciliable. La imaginación literaria utiliza la categoría de lo trágico para iluminar la destrucción de la experiencia de los hundidos, a menudo relegada tan sólo a la sombra de una anodina contabilidad de los caídos.⁴⁰

Luna de lobos condensa en el trayecto sin esperanzas de Ángel y de sus amigos la ejemplaridad histórica de los infinitos caminos individuales y colectivos que se

³⁹ Cfr. Irene Andres-Suárez, *art. cit.*, p. 484.

⁴⁰ Cfr. Fabrizio Cossalter, “La silenciosa dignidad de los vencidos. La poética de la memoria de Julio Llamazares”, en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, núm. 29, 2007, Madrid, Universidad Complutense, p. 302, en línea, <http://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/view/CHO707110299A/6790>

derrumbaron en el siglo XX. Y lo hace desde la experiencia del exilio y del desarraigo que caracterizó el recorrido del siglo XX. Ángel y sus compañeros viven una especie de extravío, buscan un regreso imposible, así sus vidas son el ejemplo trágico del errante:⁴¹

Y, otra vez, correr, correr monte arriba con todas nuestras fuerzas, correr entre las urces y las ráfagas de nieve, correr buscando la raíz más profunda de la noche, la salvación cercana de esas rocas que marcan, en lo alto de la loma, la frontera de la muerte y de la vida.⁴²

El acecho (acoso) despiadado de los verdugos une a las víctimas de la violencia absoluta y este acecho no contempla treguas ni retrasos en su proyecto totalitario de eliminación de cada enemigo:

Ni un solo instante se olvidan de mí. Nueve años ya persiguiéndome noche y día y continúan mi búsqueda sin cejar un solo instante. No lo harán hasta que me vean tirado en un camino con la boca y los ojos llenos de ortigas.

Esta mañana, cuando volví a la cueva, patrullaban el camino y las calles de La Llánava. Ahora van hacia Ferreras siguiendo la vía.

Cae la tarde, un día más se deshace como escarcha hacia las crestas de Peña Negra, pero los guardias siguen sin olvidarse de mí un solo instante.⁴³

El acoso del hombre por el hombre se ve desde el arranque mismo de la novela, con el regreso de los cuatro hombres a sus pueblos del frente de Asturias. Hay puntos culminantes: por ejemplo, el primer enfrentamiento armado con la guardia civil; la muerte de Gildo en el tiroteo tras el secuestro del dueño de la mina; la desesperada salida —escudados por las vacas— de Ángel y Ramiro del establo del caserío, rodeados de guardias civiles; o cuando Ángel una noche emerge de su escondite en las entrañas de los montes y se presenta en su casa para dar el último adiós a su padre en el lecho de muerte y, al día siguiente, mientras el féretro es llevado al cementerio, reflexiona sobre

⁴¹ Fabrizio Cossalter define esta experiencia de exilio como *anabasis*, o sea, una experiencia de exilio y desarraigo, la raíz griega de esta palabra remite a una especie de principio de extravío, en donde la búsqueda de un regreso imposible define al errante (*Cfr.* Fabrizio Cossalter, art. cit., pp. 302-303).

⁴² Julio Llamazares, *op. cit.*, p. 49.

⁴³ *Ibidem*, p. 128.

su situación de perseguido, que es la de “un hombre [...] solitario. Un hombre acorralado por el miedo y la venganza, por el hambre y el frío. Un hombre que incluso se le niega el derecho de enterrar el recuerdo de los suyos”.⁴⁴

En *Luna de lobos*, Llamazares deconstruye, por medio de un personaje simbólico (legendario), los mitos y las leyendas de los maquis que sobrevivieron como pudieron y lucharon sin estrategia en los años más arduos del fascismo, mostrando en esa decadencia precisamente su lado más humano, y lo más trágico de su existencia. A Llamazares las leyendas de esos hombres lo han acompañado desde su infancia y han sido parte importante en su educación sentimental. Sin embargo, en la novela se ve un esfuerzo por reconstruir la historia no desde los ojos de admiración de un niño, sino desde la misma conciencia de uno de los guerrilleros, el único superviviente. Eso hace que la historia de esos maquis, y sobre todo de Ángel, se muestre con toda la crudeza, y proponga al personaje del maqui como figura trágica y como perdedor absoluto —de su dignidad, de sus principios, de su identidad y hasta de su país—, convirtiéndolo en un topo, en vez de apelar a la leyenda y al mito para embellecerlo. La tragedia es absoluta.⁴⁵

Brota la lluvia con fuerza repentina mientras el carro con el féretro se pone en movimiento delante de mi casa arrastrando tras sí un reguero de paraguas y la leyenda de ese hombre indómito e invisible que anoche, una vez más, volvía a burlar la vigilancia de los guardias y que, sin duda, ahora les estará observando desde alguna parte. Ese hombre imaginado tantas noches, al calor de las cuadras y cocinas, inmortal como su sombra, lejano como el viento, valiente, astuto, inteligente, invencible. Ese hombre al que el espejo de la lluvia, en la montaña, devuelve sin embargo la memoria de lo que siempre ha sido: un hombre perseguido y solitario. Un hombre acorralado por el miedo y la venganza, por el hambre y el frío. Un hombre que incluso se le niega el derecho de enterrar el recuerdo de los suyos.⁴⁶

⁴⁴ *Ibidem*, p. 136.

⁴⁵ Ana Luengo, “Dos lugares de la memoria alternativos para la resistencia antifranquista: *Luna de lobos* y *El embrujo de Shanghai*”, en Ulrich Winter (ed.), *Lugares de memoria de la guerra civil y el franquismo*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2006 (Col. La casa de la riqueza, estudios de cultura de España, núm. 9).

⁴⁶ Julio Llamazares, *op. cit.*, p. 136.

Para lograr esta deconstrucción de los mitos y leyendas en torno al maquis, Llamazares contrasta los elementos de la leyenda⁴⁷ –oralidad– con la realidad de las cosas, la animalización de los personajes, y la dimensiona en toda su crudeza. La imagen de héroe épico que construye la leyenda se reduce a la de una alimaña perseguida.

Así surge otro aspecto notable en *Luna de lobos* que es el lento proceso de animalización y de unión con la naturaleza que sufren los personajes. Para Izquierdo esta mutación de los personajes en alimañas y su fusión con lo natural es una manifestación de la perspectiva neorromántica del hombre en la novela, en donde la conducta humana se reduce a una reacción del instinto de supervivencia marcada por el miedo.⁴⁸

Cuando se olvidan el color y la textura de la luz, cuando la luna se convierte en sol y el sol en un recuerdo, la vista sigue más el dictado de los olores que de las formas, los ojos obedecen al viento antes que a sí mismos.

Cuando la noche lo envuelve todo, permanente e indefinidamente, empapando la tierra y el cielo, anegando el corazón y el tiempo y la memoria, sólo el instinto puede descubrir los caminos, atravesar las sombras y nombrarlas, descifrar los lenguajes del olor y del sonido.⁴⁹

Los testimonios del proceso de animalización son numerosísimos y se refieren especialmente a Ramiro, el cabecilla del grupo, el hombre de acción, y a Ángel, y se intensifican a medida que se acerca el final. El mismo título de la novela refleja la condición casi animal de la vida en el monte que los fugitivos deben de aguantar:

⁴⁷ Narración tradicional que incluye elementos ficticios a menudo sobrenaturales que se transmiten de generación en generación. Se ubica en un tiempo y lugar que resultan familiares a los miembros de una comunidad, lo que aporta al relato cierta verosimilitud. Por ser de transmisión oral, experimenta supresiones o añadiduras o modificaciones. Se realiza de modo conversacional y refleja una representación psicológica simbólica de la creencia popular y de las experiencias colectivas y que sirve de reafirmación de los valores comúnmente aceptados por el grupo a cuya tradición pertenece (*Cfr.* Timothy R. Tangherlini, “It Happened Not Too Far From Here... A Survey of Legend Theory and Characterization”, en *Western Folklore*, vol. 49, núm. 4, octubre 1990, p. 385, en línea, <http://tango.bol.ucla.edu/publications/A05.pdf>).

⁴⁸ *Cfr.* José María Izquierdo, “Maquis: Guerrilla antifranquista. Un tema en la literatura de la memoria española”, en *Actas del XV Congreso de Romanistas Escandinavos*, Oslo, 12-17 de agosto de 2002, *Romansk Forum* (Oslo), 16.2, 2002, p. 111, en línea, <http://www.duo.uio.no/roman/Art/Rf-16-02-2/esp/Izquierdo.pdf>.

⁴⁹ Julio Llamazares, *op. cit.*, pp. 29-30.

Con las primeras sombras abandoné la cueva y comencé a acercarme. Despacio. Muy despacio. Como un lobo que trata de caer por sorpresa sobre el sueño confiado de un rebaño. Pero, todavía lejos, las yeguas olfatearon mi presencia y se alejaron con un galope inquieto dejando sola a la vacada y despertando en mí de nuevo la oscura sensación de haberme convertido ya en una auténtica alimaña. Un alimaña que se arrastra bajo el peso de la noche para robar una gallina en algún corral dormido o un oveja separada de un rebaño. Una alimaña cuya proximidad asusta a hombres y animales. Una alimaña —¿o acaso podría llamarse de otro modo?— que sólo abandona su guarida cuando la luz del sol no puede dañar ya sus ojos inundados de soledad y sangre.⁵⁰

El parecido entre los protagonistas y los lobos presenta una analogía con la antigüedad germánica, en la que el hombre-lobo era la figura de quien había sido proscrito y desterrado de la comunidad. Y en la persecución de hombres reducidos a lobos se perfilan los contornos de un exterminio dotado de una indudable modernidad.⁵¹

Luna de lobos tiene metáforas antropomórficas que no sólo dan características humanas a la naturaleza, sino que transforman a los cuatro héroes del relato en parte de la montaña que les sirve de escondite y en los lobos del título.

No ha salido hoy tampoco la luna. La noche es sólo una mancha negra y fría sobre el perfil de los hayedos que trepan monte arriba, entre la niebla, como fantasmagóricos ejércitos de hielo [...] De pronto Ramiro se detiene entre las urces. Olfatea la noche como un lobo herido.⁵²

Las consecuencias de este proceso son: el regreso a lo que de más instintivo hay en el ser humano; la identificación que entre personajes y animales se produce, y una concepción terriblemente negativa del hombre que le hace decir al narrador protagonista: “Hace mucho que aprendí a desear menos la compañía de los hombres que la de los animales. Hace tiempo que aprendí el sitio exacto que aquéllos me habían reservado”.⁵³

Los personajes, por el modo en que se ven obligados a vivir, por su aislamiento y soledad, por su condición de proscritos, van adquiriendo los hábitos que permiten

⁵⁰ *Ibidem*, p. 125.

⁵¹ Cfr. Fabrizio Cossalter, “La silenciosa dignidad de los vencidos. La poética de la memoria de Julio Llamazares”, en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, núm. 29, 2007, Madrid, Universidad Complutense, p. 303, en línea, <http://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/view/CHO707110299A/6790>.

⁵² Julio Llamazares, *op. cit.*, p. 12.

⁵³ *Ibidem*, p. 144.

sobrevivir a los animales, su astucia y hasta su mismo olor y, acorralados, acaban por sentirse víctimas de una gran cacería, cual si se hubiesen transformado en lobos. El título inicial de la novela era *Chorco de lobos (Caza de lobos)*, que confirma lo antes dicho. Es Ramiro quien lo expresa recordando el modo como cazan los lobos en Riaño.

Allí cazan los lobos todavía como los hombres primitivos: acorralándoles. Tocan un cuerno cuando le ven y todos, hombres, mujeres y niños, acuden a participar en la batida. Yo lo vi una vez. Nadie puede llevar armas, sólo palos y latas. La estrategia consiste en acechar al lobo y empujarle poco a poco hasta un barranco en cuyo extremo está lo que llaman el chorco: una fosa profunda y oculta con ramas. Cuando el lobo, al fin, ha entrado en el barranco, los hombres comienzan a correr detrás de él dando gritos y agitando los palos y las mujeres y los niños salen de detrás de los árboles haciendo un gran estruendo con las latas. El lobo huye, asustado, hacia delante y cae en la trampa. Le cogen vivo y, durante varios días, le llevan por los pueblos para que la gente le insulte y le escupa antes de matarle.⁵⁴

La transformación de los hábitos de los hombres huidos y el gradual y creciente parecido de su conducta con la de las alimañas surge de forma dosificada y constante, la primera referencia explícita la hallamos en el diálogo entre Ángel y María su amante:

María se aprieta suavemente, de espaldas, contra mí.
—Hueles a monte —me dice—. Hueles como los lobos.
—¿Y qué soy?

María se vuelve y se queda mirándome. Siento el temblor de su cuerpo, desolado y caliente bajo la combinación. Este ácido temblor de mujer solitaria, hermosa y joven todavía, pero ya condenada para siempre a esperar a una sombra, a un fantasma. A alimentar el recuerdo de un hombre que jamás volverá. Esta mujer que, en los últimos años, tantas noches ha fundido en la mía su soledad.

—No podéis seguir así, Ángel. No podéis estar siempre viviendo como animales. Peor; a los animales no les persiguen como a vosotros.⁵⁵

Cuando Ángel y Ramiro huyen en su exasperada fuga de la cuadra del caserío, cada uno por su lado en la negrura de la noche, se reencuentran recurriendo a la imitación del canto del búho:

—¿Sabes? Estuve a punto de confundirte.
—¿Con quién?
—Con el búho. Cantas ya tan bien como él.⁵⁶

⁵⁴ *Ibidem*, p. 112.

⁵⁵ *Ibidem*, pp. 57-58.

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 108-109.

En la cuarta parte, Ángel se ha “convertido ya en una autentica alimaña”. Más una “alimaña cuya proximidad asusta a hombres y animales”.⁵⁷

Huelen a monte, sus instintos se desarrollan: olfatean la noche como lobos, se arrastran sin hacer ruido como las culebras, son capaces de ver en la oscuridad como los búhos, su oído se vuelve tan agudo como el de las liebres, corren a la velocidad del ciervo y son capaces de percibir las intenciones más ocultas de los hombres sólo con mirarlos a los ojos. Ellos mismos son conscientes de este proceso de animalización. Cuando, tras nueve largos años de acoso y huida permanentes, Ángel regresa, extenuado, con los pies descalzos para esquivar el insomnio de los perros y amortiguar sus pisadas a La Llagana, la transformación ha desembocado en airada y conclusiva misantropía.

La animalización refleja la deshumanización gradual de este grupo, resultado del aislamiento físico y psicológico. La separación obliga al sujeto a adoptar un mecanismo de supervivencia que lo asemeja a los animales, dado el contexto rural y de exclusión social en el que esta relegado. La animalización denota una doble situación: por un lado, la asimilación del sujeto al entorno natural en el que se desenvuelve y, por otro lado, su aislamiento social. La primera de estas situaciones crea un efecto de neorromantización en la caracterización del maquis, según Izquierdo, al producirse una fusión del sujeto con la naturaleza.⁵⁸ Ángel adquiere cualidades de animales salvajes, las cuales le son imprescindibles para sobrevivir en el monte: “Y corro como el rebeco, y oigo como la liebre, y ataco con la astucia del lobo. Soy ya el mejor animal de todos estos montes”.⁵⁹

⁵⁷ *Ibidem*, p. 125.

⁵⁸ *Cfr.* Daniel Arroyo Roríguez, “Descriminalización del Maquis en la Novela Española Contemporánea”, diciembre de 2004, s/p, en línea, <http://www.uv.es/cerverab/arroyomoreiras.htm>.

⁵⁹ Julio Llamazares, *op. cit.*, p. 109.

Con la pérdida del apoyo social el maquis queda totalmente aislado en el monte, perdiendo todo vínculo con la sociedad y desintegrándose como sujeto social. De esta manera, tras la muerte de su padre, la hermana de Ángel rompe los vínculos que la unen a su hermano, dado lo insostenible de la represión de la que es objeto debido a la relación de consanguinidad entre ambos.⁶⁰ Esta circunstancia sume a Ángel en el aislamiento más absoluto, quedando totalmente extrañado de su familia y de la sociedad como si de un animal salvaje se tratara: “Diles que no soy un perro”.⁶¹ Su cuñado Pedro verbaliza la situación de absoluto aislamiento social en el que queda Ángel tras la muerte de su padre: “Juana me tiene a mí —dice Pedro—. A ti no te queda nadie”.⁶²

La exclusión social también implica la pérdida de todo derecho como individuo. Así, se le niega a Ángel el derecho a visitar a su padre en su lecho de muerte teniendo que hacerlo de forma clandestina y a riesgo de ser capturado por los guardias que esperan en la casa de su padre. Ángel debe limitarse a observar desde la distancia la reacción de las personas que lo visitan, lo cual no sólo refleja su estado de marginación física, sino también su exclusión psicológica como miembro de la sociedad.⁶³

Durante todo el día, he vigilado la ventana de mi casa esperando esa señal que me revele en la distancia el estado de mi padre. Durante todo el día, agazapado como un topo en la boca de la cueva, sin comer ni dormir, sin atender siquiera la obligada vigilancia de los guardias, he rastreado las continuas entradas y salidas de vecinos en mi casa intentando adivinar la expresión inalcanzable de sus caras a través de los prismáticos.⁶⁴

Ante esta exclusión, la existencia del huido se vuelve fantasmal, pues se convierte en un individuo físicamente presente pero socialmente inexistente, no quedando espacio

⁶⁰ Cfr. Daniel Arroyo, *art. cit.*, s/p.

⁶¹ Julio Llamazares, *op. cit.*, p. 139.

⁶² *Ibidem*, p. 132.

⁶³ Cfr. Daniel Arroyo, *art. cit.*, s/p.

⁶⁴ Julio Llamazares, *op. cit.*, pp. 132-133.

físico alguno para su existencia como ente social. Así el único espacio físico en el que tiene cabida el huido en una sociedad de la que ha quedado apartado es en la cuadra, como un animal y bajo tierra, como si de un muerto se tratara.⁶⁵

Pero no. Yo sé que no es verdad. Yo sé que esta ilusión no es más que el último palpito del sueño. Pese a la oscuridad, pese a la opresión cercana y asfixiante de la tierra, yo sé que aún sigo vivo, enteramente vivo, tan vivo al menos como cuando aún vagaba como el viento entre la nieve. Aunque, desde hace un mes, no pueda ya mirar la luz ni escuchar los lenguajes azules del invierno. Aunque, desde hace un mes, tumbado como un topo en esta fosa subterránea que Pedro y yo excavamos en la corte de las cabras, entre la cuadra y la panera, esté mucho más cerca del mundo de los muertos.⁶⁶

El título definitivo de la novela, *Luna de lobos*, añade otra identificación a los maquis, aparte de la animalización, que ya se señaló; agrega la caracterización por la cual estos hombres se sienten como si fuesen muertos enterrados en vida, condenados a expiar una culpa que les es impuesta desde fuera de ellos mismos. La referencia boudeleriana a la luna como “el sol de los muertos”⁶⁷ no hace sino reforzar esta idea.

La inexistencia social del sujeto se extiende más allá de la muerte o del exilio del huido a través del silenciamiento de sus historias y sus memorias por parte del discurso de los vencedores. Esta exclusión se entiende como una muerte simbólica que se suma a la muerte física. Ante esta doble muerte la única supervivencia posible es a través de la memoria como elemento con base en el cual se puede restablecer la expresión narrativa de estos sujetos y la identidad de los mismos. Con la recuperación de la voz narrativa del maquis se recobra la memoria y la historia silenciada por el discurso hegemónico, siendo restaurada en el presente a través del discurso literario.⁶⁸

⁶⁵ Cfr. Daniel Arroyo, *art. cit.*, s/p.

⁶⁶ Julio Llamazares, *op. cit.*, p. 146.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 65.

⁶⁸ Cfr. Daniel Arroyo, *art. cit.*, s/p.

Esta novela en la que la perspectiva del maquis adquiere un papel protagónico viene a cubrir los huecos que el silencio y el miedo dejaron en la historia al devolver la imagen del maquis, al terminar con la leyenda y dejar paso a una historia anteriormente anulada, obstruida. Las leyendas se acaban donde empiezan la historia y donde las palabras han ocupado definitivamente los laberintos del silencio.

Luna de lobos restituye la figura del guerrillero como una reacción al silenciamiento de estos personajes en la narrativa hegemónica impuesta por los vencedores de la guerra civil. La novela adopta la perspectiva narrativa del maquis justificando sus acciones al tiempo que envilecen a la Guardia Civil, como brazo ejecutor de la represión del nuevo Estado.

De este modo Llamazares en *Luna de lobos* nos invita a pasar al otro lado del espejo y a contemplar la guerra civil desde el interior de los que la soportaron. Para que, con el tiempo, los hechos históricos más cruentos no se conviertan en un par de datos y de fechas, es necesario dejar constancia del dolor y perpetuar el recuerdo; de esta manera se podrá evitar que los hechos se reproduzcan.

Así, *Luna de lobos* nos muestra que la historia acaso no sea como nos la contaron, o, más bien, que existen otras historias paralelas que no nos fueron contadas.

***El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas. El poder sanador de la palabra**

El lápiz del carpintero (1998) de Manuel Rivas examina el conflicto entre la historia oficial y la memoria personal, explora la tradición oral al igual que la escrita como posibles estrategias para la recuperación y supervivencia de la memoria personal,

y cuestiona el impacto que esta (des)conexión entre el presente y el pasado puede causar en la identidad personal y social.

Rivas no busca la reivindicación de los muertos republicanos de la guerra civil, sino que investiga la persistencia de la memoria e indaga la capacidad de acceder al pasado en la sociedad española actual. La historia y la censura franquistas, la amnesia voluntaria y la desmemoria de la Transición, y la metamemoria institucionalizada de la España democrática confluyen para amenazar la memoria personal al eliminar la memoria “vivida” a favor de una memoria “aprendida” uniforme y colectiva.⁶⁹

En *El lápiz del carpintero*, la memoria individual sobrevive al conectar el pasado con el presente por medio de la tradición oral, la cual reconstruye narrativas personales y ofrece una estrategia de resistencia al abrir un espacio al margen de la historia oficial para las voces individuales suprimidas.⁷⁰

El texto es una clara y abierta revalorización del relato más simple y primitivo, el relato oral, recuperado a través del sistema escritural.⁷¹ Así, la tradición oral en la novela de Manuel Rivas, se propone como un acto subversivo que desafía los principios ordenadores de la escritura —sea la oficial, periodística, o novelística—. La narración de Rivas sugiere la posible perpetuación de un pasado individual a través de la creación de un espacio colectivo, un lugar para la memoria al margen del discurso hegemónico.⁷²

⁶⁹ Cfr. William J. Nichols, “La narración oral, la escritura y los ‘lieux de mémoire’ en *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas”, en Ulrich Winter, (ed.). *Lugares de memoria de la guerra civil y el franquismo*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2006, pp. 156-157.

⁷⁰ Cfr. William J. Nichols, *art. cit.*, p. 157.

⁷¹ Cfr. Diego I. Rubiolo, “La palabra como exorcismo en *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas”, en *Actas del Segundo Congreso Internacional CELEHIS de literatura. (Argentina/Latinoamericana/Española)*, Mar del Plata, 25 al 27 de noviembre de 2004, Facultad de Humanidades-UNMDP, p. 1, en línea, http://celehis.webs.com/actas2004/ind_autor.htm.

⁷² Cfr. William J. Nichols, *art. cit.*, p. 157.

El lápiz del carpintero examina el papel de la tradición oral como una estrategia que busca reinsertar en la conciencia colectiva las voces suprimidas por la escritura y así resistir a los efectos alienadores de la historia oficial. Pero, al transmitir el acto oral mediante una forma escrita —la novela—, Rivas cuestiona la superioridad asumida de la escritura y enfatiza la falsa naturaleza efímera de la tradición oral. La novela de Rivas explora la interpretación dialéctica entre lo escrito y lo oral para recalcar la naturaleza polémica de la preservación de la memoria. El texto de Rivas propone a la novela misma como un, aunque imperfecto, lugar que preserva la memoria y completa el acto oral.⁷³

Este interés de Rivas por la oralidad, confiesa el propio autor en una entrevista, proviene de los primeros años de su vida en los que le fascinaba esa capacidad de narrar historias que oía desde la escalera de la casa de su abuelo:

En mi infancia recuerdo que iba mucho a la casa de este abuelo que te conté que estuvo a punto de ser fusilado en la guerra y las visitas a esa casa, a pesar de estar a sólo 15 kilómetros de A. Coruña, era como ir a otra dimensión. Ahí se reunían por la noche, siempre al lado del fuego, la familia y los vecinos, y a los niños nos mandaban a la cama. Pero recuerdo que había una escalera que tenía los tabiques de madera, que era como un embudo que conducía a los dormitorios y lo que yo hacía cuando me mandaban a la cama era quedarme sentado en un escalón oculto por las cabras que estaban en la planta baja, junto al fuego. Y lo que contaban los mayores no eran historias de leyendas, brujas, hadas o de los enanitos del bosque —como mucha gente piensa—, sino que contaban historias de crímenes, lujuria, de amores, de aventuras y de viajes, porque casi todo el mundo había emigrado o se había ido en un barco o trabajando como marinero. Estaban todos los géneros literarios modernos contados en esa conversación al calor del fuego. Era un momento en el que veías, al menos lo pienso ahora, el artificio literario en su esplendor y cómo todo el mundo aceptaba que aquello era como el fuego: algo que salía de la madera para crear una nueva realidad.⁷⁴

Años más tarde insistirá en el valor de la narrativa oral en su infancia, que será el germen de su literatura:

[...] el tipo de historias que se cuentan en estos escenarios realmente era una escuela de todos los géneros modernos, porque ahí estaban las historias de maquis, del monte, thrillers,

⁷³ *Ídem.*

⁷⁴ Armando G. Tejeda, “Manuel Rivas: ‘mi primer libro fue la memoria de mi madre’”, *Babab*, núm. 19, mayo de 2003, s/p, en línea, <http://www.babab.com/no19/rivas.php>.

historias de crímenes, historias pasionales y después, los géneros eróticos, por supuesto. Estaban todos los géneros modernos. Por eso, cuando se habla de este tipo de cultura, de memoria oral, de narrativa oral, hay que evitar esa exclusiva asociación con lo tradicional en el sentido de “folklorico”, aunque también había ese tipo de historias, por supuesto. Pero muy mezcladas. Creo que eso es lo genuino, cómo a las leyendas, los posibles mitos, se les daba la vuelta, de una forma muy irónica, se les daba la vuelta. Había una metamorfosis...⁷⁵

De hecho, el autor le confiere tal importancia al relato oral que considera que su aprendizaje literario proviene de este tipo de narrativa: “Cuando otros escritores se preguntan sobre el origen de su condición de escritor, la mayoría de mis compañeros hablan de lecturas o de autores que escribían literatura de aventuras. En cambio yo asocio más el aprendizaje literario con escuchar relatos”.⁷⁶

Además, Rivas considera que su vocación literaria inicia gracias a la experiencia que vivió del franquismo (tenía 17 años cuando murió Franco), sobre todo surge por la necesidad de trabajar con las palabras heridas y por contar aquella parte de la memoria amputada por el miedo, que era el elemento que reinaba en la atmósfera de la época.

En mi caso se activó porque había una necesidad de trabajar con palabras heridas. Era algo que formaba parte del ambiente y de una lucha vivida. Pero una cosa que sí tengo muy presente como parte de la atmósfera y de la memoria de la gente, de mi familia, de personas muy corrientes: trabajadores, campesinos o emigrantes; es que había una memoria amputada que no se podía contar y lo que recuerdo, después de tantos años de la guerra, es una atmósfera de miedo.⁷⁷

Rivas considera que la guerra civil robó muchas cosas a la sociedad, sobre todo tiempo, e insiste en la atmósfera de miedo que generó la represión franquista.

[...] afectó a muchísimas generaciones, gente de mi generación, que vivió el final del franquismo, tiene la sensación de que hay muchas cosas que fueron robadas y ya no digamos a nuestros padres, que eran niños en la guerra. Hay una sensación de pérdida de tiempo para muchas generaciones, de robo de sus vidas [...] Pero también había la intimidación, el miedo para todo, no poder hablar, robarte las palabras; que te amargaban la vida. Era una amargura total que además aquí significó emigración porque hubo mucha pobreza, así que la emigración era otra forma de

⁷⁵ Foro complutense, “Manuel Rivas-La memoria incombustible”, participan: Manuel Rivas y Ángel Harguindey, 22 de marzo de 2007, s/p, en http://pendientedemigracion.ucm.es/info/fgu/descargas/forocomplutense/conf_mrivas_220307.pdf.

⁷⁶ Armando G. Tejada, *art. cit.*, s/p.

⁷⁷ *Ídem.*

exilio, ya que el que marchaba muchas veces no es consciente de que es expulsado, de alguna forma, de su tierra y eso es algo que no se cuenta.⁷⁸

Las experiencias de Rivas son las que hacen que el autor tome el tema de la guerra civil para tratarlo en su narrativa. Pero también el tema de la guerra civil española le sirve a Rivas para hablar de todas las guerras, de los mecanismos de producción de odio y de suspensión de las conciencias, que son problemas contemporáneos y habituales.⁷⁹ Rivas propone a la escritura como una forma de sanar las heridas que dejó el franquismo; ante la imposibilidad de hablar durante la posguerra, Rivas dota a sus personajes de esa capacidad de hablar, como una especie de conjuro contra las adversidades y como una forma de sanar el alma, esto no es descabellado ya que el autor considera a la literatura como una cura: “Escribir para mí es una cura personal”.⁸⁰

El lápiz del carpintero es un relato de varias voces entrelazadas por un narrador en tercera persona omnisciente; lo interesante de la novela no es la presencia de distintas voces o perspectivas, sino el efecto que cada narración tiene dentro de ciertos contextos, es decir, los cambios que los relatores provocan en sus oyentes y en su entorno una vez que se pone en marcha el acto de narrar. *El lápiz del carpintero* constituye un intento por reconstruir un episodio clave de la historia española casi ausente en la literatura, como es la referencia a los prisioneros o campos de detenidos durante la dictadura franquista.⁸¹

La historia comienza en la actualidad. Un periodista, Sousa, le hace una entrevista a un legendario médico republicano, Daniel Da Barca, que aguarda con dignidad el final de una vida intensa. La entrevista y el posterior anuncio en el periódico de la muerte del

⁷⁸ *Ídem.*

⁷⁹ *Cfr. ídem.*

⁸⁰ El mundo. es, “Encuentros digitales. Manuel Rivas”, en línea, <http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2001/10/115/>

⁸¹ *Cfr.* Diego I. Rubiolo, *art. cit.*, pp. 1-2.

célebre doctor activan los recuerdos de otro hombre mayor, Herbal, un empleado de un burdel de Fronteira que en otro tiempo fue guarda de cárcel, durante el levantamiento de 1936 y le tocó custodiar a un grupo de detenidos entre los que se encontraba Da Barca, a quien odiaba profundamente. Desde la barra del bar del prostíbulo que todavía no abre, frente al periódico que anuncia la muerte de aquel doctor, Herbal comienza a contarle su larga historia a María Da Visitação, una joven y hermosa prostituta que trabaja en el burdel. Es a partir del relato de Herbal que comienza a desarrollarse la historia principal de la novela. La relación de Daniel y su prometida Marisa, los relatos de los presos, los recuerdos de la infancia del guardia, todo eso y más conforma el material del que está hecha la historia que este personaje le narra a María da Visitação. Pero al mismo tiempo, la voz de Herbal está enmarcada dentro del relato de un narrador omnisciente que incorpora narraciones alternativas de personajes secundarios, como son los del niño vendedor de periódicos o la del abuelo de Marisa Mallo, la prometida de Daniel.⁸²

La estructura narrativa de la novela presenta distintos niveles que van desde los relatos dentro de la prisión, pasando por la Historia que Herbal le cuanta a María, hasta el escalón más alto en el que el narrador omnisciente aúna todas las voces. Cada nivel presenta las marcas propias del relato oral transmitido en una taberna frente a un fuego milenario. En las últimas gradas del auditorio estamos los lectores involucrados activamente en el circuito de las palabras que transforman.⁸³

La novela se compone de veinte capítulos que distribuyen la materia narrativa en dos grandes bloques, que corresponden a dos tiempos diferentes, el presente y el pasado.

⁸² *Cfr. Ibídem*, p. 2.

⁸³ *Cfr. Ídem*.

El primer bloque lo constituyen los capítulos 1, 2 y 20. Aunque no es posible precisar con exactitud el tiempo, sí se puede indicar que es el presente común al narrador y al lector, cerca de la década de los noventa. Los capítulos 1 y 2 sirven de presentación, y el capítulo 20 de conclusión.

El capítulo 1 cuenta la entrevista que el periodista Carlos Sousa va a hacer al doctor Daniel Da Barca, anciano enfermo, de ideas republicanas y vida intachable, que sólo ha vuelto a España después de la muerte del dictador, y continúa ejerciendo la medicina. El doctor, luego de cincuenta años, sigue enamorado de su mujer Marisa Mallo. El capítulo 2 describe el club de alterne en plena carretera, donde se desarrolla la conversación entre el guardia Herbal y Maria da Visitação. Conversación que es la base narrativa del relato. El capítulo 20, el cierre, abarca el final de la conversación entre Herbal y María. Finaliza así la historia del doctor; la novela acaba cuando Herbal regala a Maria da Visitação un lápiz de carpintero y sale a la calle para encontrarse con su propia muerte. Esto sucede durante la entrevista del capítulo 1, hasta el atardecer, y el período que va desde el inicio de la tarde hasta el anochecer en los capítulos 2 y 20.

El segundo bloque narrativo lo forman los capítulos 3 a 19, que narran la historia de Daniel Da Barca desde que se recibe en medicina en los años treinta, su noviazgo con Marisa Mallo, su detención tras la sublevación militar, su condena a muerte y la forma en que sobrevive a las dos ejecuciones, su prisión en A Coruña, el traslado al sanatorio prisión Porta Coeli, su boda por poderes con Marisa Mallo, el traslado a la prisión cementerio de San Simón, la noche de bodas en Vigo y el encierro en San Simón.⁸⁴

⁸⁴ Cfr. Pilar Barreiro, *et al.*, “Un estudio sobre El lápiz del carpintero de Manuel Rivas”, [pp.15-16], en línea, <http://educa.aragob.es/alectura/pdfmonogra/manuelrivas.pdf>.

Junto a esta historia se desarrollan otras historias paralelas. La del guardia Herbal: su infancia campesina dominada por la pobreza, enamorado sin esperanza de Marisa Mallo, lo que le lleva hacerse guardia civil. Asesina de un tiro en la sien al pintor, se convierte en la sombra amenazadora del doctor a quién él mismo detiene golpeándole brutalmente. Pero el remordimiento por el asesinato del pintor le perseguirá a lo largo de la novela y se tornará en una de las voces narrativas. La historia del pintor que dibuja con el lápiz del carpintero en la prisión de Santiago el Pórtico de la Gloria, en el que las figuras en él representadas son sus compañeros de cárcel. El recuerdo, o su fantasma, del pintor irá dictándole a Herbal su comportamiento con el doctor. La historia de Marisa Mallo, su amor por el doctor, el revólver que por piezas introduce a la cárcel de Santiago (al que Herbal cambia las balas dejándolo inservible), el intento de suicidio por la oposición familiar a la boda con el doctor, el ruego a su poderoso abuelo para que interceda por el doctor, la despedida en la estación de A Coruña, y el reencuentro en la de Monforte, con la noche de bodas en Vigo. La de su abuelo Benito Mallo que llegó a convertirse en el hombre más poderoso del territorio.⁸⁵ Junto a estas historias hay otras menores que dan cohesión a zonas de la novela que de otra forma quedarían dispersas.

Desde el punto de vista de la construcción destacan dos técnicas fundamentales: la superposición y confusión de varias voces narrativas, y el tratamiento discontinuo del tiempo. Ambas técnicas son indisolubles una de otra, y se superponen o alternan, sin apenas marcas formales, a lo largo del núcleo narrativo de la novela, los capítulos 3 a 19.

El cuerpo central de lo narrado constituye la conversación de Herbal con María da Visitação, esta voz, la de Herbal, parece ser la que hace progresar la narración de los

⁸⁵ Cfr. Pilar Barreiro, *et al.*, *art. cit.*, [p. 16].

acontecimientos de la vida del doctor Da Barca, pero en el desarrollo de esos acontecimientos interviene de forma dominante la voz del narrador omnisciente. La superposición de estas dos voces constituye la técnica narrativa dominante en la novela.

La tercera voz narrativa que aparece es la voz del pintor muerto. Herbal tiene remordimientos por el asesinato del pintor, hasta el punto de que estos se convierten en una obsesión que le dicta a su cerebro su conducta. El pintor le dice a Herbal lo que debe hacer cuando la acción de éste puede salvar al doctor o aportar un pequeño beneficio.

Otra voz menos importante en el desarrollo de la novela es la del Hombre de Hierro. Esta voz se relaciona con Herbal, en su faceta de cruel asesino que disparó en la sien al pintor. Con esta voz reaparecen las dolencias del guardia.

La última voz narrativa la constituye el diálogo entre los personajes, el cual está integrado en la narración y que con frecuencia la hace progresar aparte de las otras voces narrativas. El diálogo introduce las historias secundarias, que dan cohesión a la novela.⁸⁶

Hay varios elementos narrativos que le dan cohesión a la historia, si se prescinde del lápiz del carpintero del que se habla a lo largo de la narración. Así, hay otros elementos que aseguran la relación entre el principio y el final de ésta y que le dan verosimilitud: los personajes reales. Es decir personajes que tuvieron existencia histórica y que aparecen en la novela. La utilización de personajes históricos se hace en las dedicatorias de la primera página, en ellas el autor advierte que lo ayudaron en la investigación y búsqueda de datos acerca de toda una serie de personas reales que participan en su obra: el doctor Novoa Santos —referido en muchas ocasiones—, el poeta Faustino Rey Romero, el alcalde de Santiago, Casal, todos luchadores contra el

⁸⁶ Cfr. *Ibidem*, [pp. 16-18].

franquismo. Así, Rivas le brinda autenticidad a su historia de las cárceles al incluir personajes que sí vivieron en carne propia los horrores de la dictadura junto a los ficticios. El contexto de la prisión le confiere a la obra un matiz aplastante. De por sí, las historias de cárceles son el retrato de la denigración humana, la tortura psicológica y la muerte. Y máxime en ésta, donde se fusila a los presos de conciencia.⁸⁷

El tiempo de la novela se distribuye en dos grandes bloques temporales que hacen referencia al tiempo presente y pasado. Esta distribución es desigual ya que el presente ocupa sólo los dos primeros y el último capítulo, mientras la presentación del pasado se reparte entre los diecisiete capítulos restantes.

El presente no tiene una fiel designación temporal; algunas alusiones referidas al consumo de cocaína, la trata de blancas de mujeres del tercer mundo o la longeva edad del doctor Da Barca hacen pensar que es un tiempo muy cercano a la actualidad.⁸⁸

El pasado forma el auténtico tiempo narrativo de la novela. Incluye la peripecia vital de los protagonistas, con énfasis en la época anterior a la guerra civil, su desarrollo y los primeros años de la posguerra. Pero la exposición del tiempo no es cronológica. Si bien es cierto que desde el capítulo cuarto hay un hilo temporal que implica una ordenación de las acciones, esto se debe a la aparición sucesiva de los espacios (cárcel de Santiago, cárcel de A Coruña, viaje en tren, sanatorio Porta Coeli, viaje de regreso al penal de San Simón) y no a las alusiones temporales, que están atrapadas en desorden, como desordenado es el fluir de los recuerdos o de los pensamientos.⁸⁹

⁸⁷ Cfr. Yamilet García, “El lápiz del carpintero”, en *Acequias. Revista de divulgación académica y cultural*. Núm. 36, 2006, pp. 8-9, Universidad Iberoamericana, Torreón Coahuila, en línea, http://itzel.lag.uia.mx/publico/publicaciones/acequias/acequias36/el_lapiz_del_carpintero.pdf.

⁸⁸ Cfr. Pilar Barreiro, *et al.*, *art. cit.*, [pp. 21-22].

⁸⁹ Cfr. *Ibidem*, [p. 23].

Pero el tiempo se expande en varias direcciones y esta coherencia temporal que se ha apuntado se ve continuamente desbordada por idas y venidas hacia el pasado más lejano de protagonistas y personajes secundarios, incluso se da cabida a elementos oníricos y a relatos intemporales (cuento de las hermanas Vida y Muerte). Y, poco a poco, a través de los retazos de estas redes, el lector recompone el rompecabezas y ante sus ojos se ofrece un panorama que va más allá del simple relato del devenir de unas personas que entrelazaron sus vidas en un oscuro periodo de la historia de España.⁹⁰

El espacio. Gran parte de la novela se sitúa en Galicia; sólo dos capítulos tienen lugar fuera de estas tierras: el viaje en tren de los presos tuberculosos y la estancia en el penal-sanatorio levantino de Porta Coeli. La Galicia que muestra el autor abarca lugares reales claramente identificados: Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago, la cárcel de esta misma ciudad, la cárcel de A Coruña, el Hospital de la Caridad, pero existe otro lugar de carácter mítico llamado Fronteira, donde el autor ubica gran parte de los escenarios por donde deambulan sus personajes. Es allí donde está la humilde casa donde Herbal pasó su niñez; es allí donde se ubica el pazo de la familia de Marisa Mallo; allí se desarrollan las escenas del mundo rural gallego; y, por último, es también allí donde está situado el sórdido club de alterne donde Herbal relata sus recuerdos a Maria da Visitação. Este lugar mítico, Fronteira, funciona en la novela como un elemento simbólico. No hay descripciones realistas de los espacios. Pero esto no implica que los escenarios y los ambientes no estén marcados por el autor. Por el contrario, la novela está llena de pinceladas descriptivas impresionistas que con breves toques de luces, colores, sonidos, sensaciones, pintan los lugares; y que si bien no describen entornos

⁹⁰ Cfr. *Ibidem*, [p. 24].

concretos, marcan los ambientes en donde se realiza la acción. Al autor no le interesa tanto acercar al lector las realidades concretas y tangibles, como sumergirlo en un mundo donde prevalecen las sensaciones sobre la captación mental de los escenarios.⁹¹

La descripción de los ambientes es breve, pero continua y muy literaria. Rivas se vale de comparaciones, metáforas, adjetivación sensorial, personificaciones, alusiones sensoriales y de la naturaleza para introducirnos en su subjetivo mundo novelesco y es él mismo quien da la luz, el color y hasta el olor a los espacios.⁹²

El espacio donde el relato de Herbal ocurre, sugiere la tradición oral como un acto marginal cuya naturaleza orgánica y efímera subvierte la esencia estática de la escritura. También propone que la “memoria vivida” individual surge en los lugares marginales, mientras que los espacios oficiales la sofocan al imponer una “memoria aprendida” colectiva. La ubicación del club en Fronteira señala la naturaleza clandestina del bar y la presencia ilegal de Maria en España “sin papeles” socava el orden burocrático de la documentación del gobierno, ambos coinciden con la narración de Herbal de un amor escondido entre un prisionero republicano, Daniel Da Barca, y Marisa Mallo, y sugieren una esencia subversiva en el mismo acto oral frente a la escritura.⁹³

También son varias las referencias a la cárcel y a la vida carcelaria. Aparece la cárcel de Santiago, se describe la de la Coruña, sin olvidarnos de la prisión-sanatorio para tuberculosos de Porta Coeli y del Penal de San Simón. Se describe la relación entre carceleros y presos, la vida cotidiana de éstos, la sordidez de la cárcel, los piojos, la organización que los reclusos habían montado en el interior de la cárcel, la solidaridad y

⁹¹ Cfr. *Ibidem*, [p. 25].

⁹² Cfr. *Ibidem*, [p. 26].

⁹³ Cfr. William J. Nichols, *art. cit.*, p. 159.

valor de los presos republicanos.⁹⁴ Herbal advierte que la prisión, en lugar de un espacio marginal carente de información,⁹⁵ ocupa una ubicación central donde las noticias del frente se anticipan por medio de la lectura heterodoxa de textos poco convencionales.

En contra de lo que la gente cree, le dijo a Maria da Visitação, es un buen lugar para estar informado. Lo que sucede es que las noticias de los derrotados suelen ser las más fiables. Cayó Barcelona en enero, cayó Madrid en marzo. Cayó Toledo el primero de abril, aguas mil. Cada una de las caídas se leía en los rostros como una arruga, una corona de sombra en los ojos hundidos, en el andar lánguido, en el descuido personal.⁹⁶

Por otra parte, Rivas crea una historia en la que dos enemigos que no tienen nada en común salvo el amor por la misma mujer llegan a apreciarse. La reconciliación es posible no por la satanización, sino por la humanización del adversario.⁹⁷

El recorrido por los relatos que modifican su entorno comienza por la figura de Daniel Da Barca⁹⁸ cuya historia dispara toda una serie de transformaciones que se

⁹⁴ Cfr. Pilar Barreiro, *et al.*, *art. cit.*, [p. 3].

⁹⁵ Véase lo que expone Beatriz Sarlo en “Teoría del rumor carcelario”, donde la investigadora argentina analiza el rumor en su dimensión comunicativa dentro de la vida cotidiana en la cárcel. Comentando un texto de Emilio de Ípola *La bamba*, la autora revisa aspectos de la producción, circulación y recepción del rumor carcelario. Para Sarlo el circuito comunicacional del rumor presenta anomalías en el nexo entre producción, circulación y recepción de los mensajes porque no es una producción comunicativa en condiciones normales y, en consecuencia, la relación entre los tres momentos está distorsionada por la escasez de información confiable, verosímil, verdadera, por las dificultades materiales de la comunicación y por la fuerte presión de un tema (el de la libertad o el traslado) que, si anuncia cambios, puede entorpecer o destruir las condiciones mismas de circulación de los mensajes (Cfr. Beatriz Sarlo, *Tiempo Pasado, Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México: Siglo XXI, 2006, pp. 97-110).

⁹⁶ Manuel Rivas, *El lápiz del carpintero*, Madrid: Alfaguara, 1998, p. 111.

⁹⁷ Henry Thurston-Griswold, “Intratextualidad e intertextualidad en El lápiz del carpintero de Manuel Rivas”, p. 6, en línea, <http://www.freedocumentsearch.com/index.php?m=Index&a=down&type=doc&title=Intratextualidad%20e%20intertextualidad%20en&src=http%3A%2F%2Fjcsites.juniata.edu%2Ffaculty%2Fthurston%2Flapiz%2520del%2520carpintero%25208%252003.doc>.

⁹⁸ En cuanto a la lectura de Da Barca como héroe nos encontramos que éste está sometido a un proceso de mitificación que lo pinta de una manera idealizada. Claudia Jünke expresa: “Da Barca está presentado como un héroe sin tacha, como una persona que sólo tiene características positivas: es atractivo, inteligente, elocuente, y valiente y destacan su intelectualidad, compasión, altruismo y humanidad. Lucha incansablemente por sus convicciones políticas, sobre todo por sus ideales de justicia y libertad. La falta de ambivalencia en su carácter lo mitifica y lo convierte, por decirlo así, en una especie de santo.” (Claudia, Jünke, “«Pasarán años y olvidaremos todo»: la Guerra Civil española como lugar de memoria en la novela y el cine actuales en España”, en Ulrich Winter, (ed.) *Lugares de memoria de la guerra civil y el franquismo*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2006, p. 115).

producen en el resto de los personajes, fundamentalmente en su principal testigo y receptor, el guardia de cárcel Herbal.⁹⁹

Da Barca es médico y su profesión cobrará otra dimensión en la medida en que se transforme el entorno en el que éste se desenvuelve. Dicha dimensión está ligada a las posibilidades de ejercer una práctica como la medicina, en un contexto donde se han suspendido las consideraciones hacia el ser humano. La falta de recursos sanitarios en la prisión de A Coruña obliga a Daniel a buscar otras alternativas de tratamiento para sus pacientes (sus compañeros carcelarios). Es en ese preciso momento que la palabra cobra un valor especial. En el marco de un completo aislamiento, frente al odio del enemigo que rodea y asfixia, con la muerte acechando, el verbo es la última posibilidad de escape, de saltar los muros de la prisión y de reafirmar una existencia que intenta ser negada. Los personajes de Rivas, ante la violencia impuesta desde fuera, recurren a una de las formas más primitivas de alejar el miedo y los males: contar historias.¹⁰⁰

¡Nos van a matar a todos! ¿No os dais cuenta? ¡Nos van a matar a todos!
Quien gritaba era un preso que había permanecido en una esquina, algo apartado del grupo, como encismado en su cavilar.
Estáis ahí dale que dale, con cuentos de viejas. Y no os dais cuenta de que nos van a matar a todos. ¡Nos van a matar a todos! ¡A todos!
Se miraron sobrecogidos, sin saber qué hacer, como si, sobre ellos, el cielo azul y caluroso de agosto se fragmentase en pedazos de hielo.
El doctor Da Barca se acercó a él y lo agarró por el pulso.
Tranquilo, Baldomir, tranquilo. Hablar es un esconjuro.¹⁰¹

Así, la literatura, oral y escrita, se presenta en muchas ocasiones como conjuro contra la muerte.¹⁰² Cuando se impone el silencio, en la novela de Rivas emerge alguna instancia de oralidad que mina el sistema de opresión.

⁹⁹ Cfr. Diego I. Rubiolo, *art. cit.*, p. 2.

¹⁰⁰ Cfr. *Ibidem*, p. 3.

¹⁰¹ Manuel Rivas, *op. cit.*, p. 37.

¹⁰² Cfr. Pilar Barreiro, *et al.*, *art. cit.*, [p. 6].

Mientras en la prisión de Santiago de Compostela se dan “las salidas nocturnas”, eufemismo que designa a los fusilamientos ejecutados por los falangistas en la noche, Da Barca les cuenta a sus compañeros de celda que una vez, buscando huesos en el cementerio, se cruzó con unos fantasmas que se dirigían hacia la Eterna Indiferencia. El tipógrafo Maroño relata la leyenda de dos hermanas, llamadas Vida y Muerte, que se pelearon por un amor no correspondido. Esta leyenda logra escapar de la prisión porque se irá con el guardia Herbal que también la ha escuchado, convirtiéndose en la imagen final que le dará sentido a su propia muerte. Gracias a estos cuentos de carácter popular, los presos se sienten vivos todavía. Con sus voces alejan los malos espíritus y superan la realidad de la cárcel. Este primer ejemplo pone de manifiesto la función casi terapéutica de las palabras dentro del contexto de represión y violencia en el que nacen.¹⁰³

En una conferencia que Manuel Rivas dio en Madrid habló de la relación tan íntima que para él guarda la medicina con la literatura. Al respecto dice:

La literatura y la medicina van muy unidas. Como le ocurre a Sherezade en *Las mil y una noches*, la literatura es el esfuerzo de la ensoñación, el esfuerzo creativo que le permite salvar su vida. La historia de *Las mil y una noches* es una de las metáforas más hermosas empleadas para expresar lo que puede significar la literatura y también la medicina: el esfuerzo de la humanidad por conjurar el dolor.¹⁰⁴

¹⁰³ Cuando la memoria comunicativa forma parte del entramado literario —a través de la literaturización de la oralidad mediante el uso de estilo directo, sin marcas que lo expliciten, o mediante el uso del indirecto libre— el carácter pedagógico puede dar lugar a un plano mítico en relación con la figura del vencido. Esto lleva a metáforas que remarcan la urgencia y la necesidad de narrar, de transmitir historias locales que se valen del vehículo de la oralidad y que sólo parcialmente y en forma velada han tenido un lugar en la escritura. La inclusión de historias locales —tanto de aquellas que pueden ser cotejadas con hechos documentales— dan lugar a la construcción de una memoria fundada en la transmisión oral que permite el boca a boca, el silenciamiento de algunas fuentes (condición propia de una poética del rumor, otro factor constitutivo de las marcas de oralidad en la novela) y en consecuencia, la multiplicación de las posibilidades de recepción. (Cfr. Mariela Sánchez. “El pasado arde mal. Oralidad y transmisión de la memoria en la novela de Manuel Rivas”, 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-Universidad Nacional de la Plata, p. 8, en línea, http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.363/ev.363.pdf.)

¹⁰⁴ Yolanda Virseda, “Con otra mirada: Manuel Rivas. Crónica de la jornada”, en *Eidon. Revista de la Fundación de Ciencias de la Salud*, núm. 3, febrero-mayo, 1999, p. 54.

En la misma conferencia, el escritor hizo referencia a unos personajes populares de Galicia que constituyen una figura clave para entender al personaje de Daniel Da Barca: los menciñeiros, que según Rivas se trata de

personajes que están a medio camino entre los médicos y los curanderos y que no tienen una acepción tan supersticiosa. Trabajaron, y aún trabajan, en Galicia compartiendo sus remedios populares con la medicina más ortodoxa: eran el sistema de seguridad social del que se dotaba el pueblo [...] Su farmacopea estaba compuesta por palabras. Las tenían metidas en frascos y utilizaban polvo de piedras preciosas para cristalizarlas.¹⁰⁵

Daniel Da Barca es la síntesis de esa unión que Rivas intenta entre medicina y literatura. Es también la fusión entre el conocimiento académico y popular, ya que cuando el médico no puede aplicar la ciencia recurre a las formas más tradicionales de tratamiento, al poder sanador de la palabra, convirtiéndose en un menciñeiro. Herbal lo define así: “Era como un curandero de esos que curan las verrugas a distancia sólo con una copla”.¹⁰⁶ El mejor ejemplo para probar el papel de menciñeiro del protagonista lo constituye el pasaje de la cena imaginaria que Da Barca le ofrece a su compañero de prisión, Gengis Khan. Para agradecerle por los cuidados que éste último tuvo con él, en un largo periodo de enfermedad, Daniel decide invitarlo a cenar. En uno de los mejores pasajes de la novela, en el que el valor poético de la escritura de Rivas surge en todo su esplendor, se realiza una cena compuesta exclusivamente de palabras. Daniel sienta a Gengis, le pide que cierre los ojos y le sirve a través de una magnífica y brillante descripción, los más exquisitos manjares que el comensal degusta, primero con la mente, después con todos y cada uno de los sentidos, hasta quedar realmente satisfecho:¹⁰⁷

¹⁰⁵ Yolanda Virseda, *art. cit.*, p. 55.

¹⁰⁶ Manuel Rivas, *op. cit.*, p. 81. En el original en gallego la palabra *curandero* aparece como *menciñeiro*.

¹⁰⁷ *Cfr.* Diego I. Rubiolo, *art. cit.*, p. 4.

De entrante vas a tomar un cóctel de marisco. Langosta con salsa rosa sobre un cogollo de lechuga del valle de Barcia

¿Y para beber?, preguntó Gengis Khan con incredulidad.

Para beber, dijo muy serio el doctor Da Barca, un blanco del Rosal.

Lo miraba fijamente, atrapándolo en la claraboya de los ojos, y algo estaba pasando porque Gengis Khan dejó de reír, vaciló por un instante, como si estuviese en un alto y le diese vértigo, y después quedó pasmado. El doctor Da Barca se levantó, rodeó la mesa y le cerró suavemente los párpados, como si fuesen cortinas de encaje.

¿Está bueno el cóctel?

Gengis Khan asintió con la boca llena.

¿Y el vino?

En el pun, en el punto, balbuceó en éxtasis.

Pues ve despacio.

Más tarde, cuando el doctor Da Barca le sirvió de segundo un redondo de ternera con puré de manzana, regado con un tinto de Amandi, a Gengis Khan le fue cambiando el color. Aquel gigante pálido y magro tenía ahora el brillo colorado de un abad goloso. Sonreía en él una abundancia campesina y mensajera, una dulce revancha contra el tiempo que contagió a todos los presentes. Había en aquel comedor un silencio de lengua en el paladar y ojos de fábula, que silenció el revolver de las cucharas en el rancho, una sopa indescifrable a la que llamaban agua de lavar carne.

Ahora, Gengis, dijo solemne el doctor Da Barca, el postre prometido.

¡Un tocino de cielo!, gritó con ansia irreprimible un espontáneo.

¡Milhojas!

¡Tarta de Santiago!

Una nube de azúcar en polvo atravesó el oscuro comedor. De la corriente fría de las puertas salía nata a borbotones. La miel escurría por las paredes desconchadas.

El doctor pidió silencio con un gesto de sus manos.

¡Las castañas, Gengis!, dijo por fin. Y siguió un murmullo de desconcierto porque aquél era un postre de pobres.

Mira, Gengis, castañas del Caurel, del país de los bosques, hervidas en nébeda y anís.

[...]

¿A que tiene cara de mejor salud?, dijo el doctor Da Barca. Es cierto eso que dice el refranero, que de ilusión también se vive. Es la ilusión, que le hace subir la glucosa. Gengis Khan salió de la hipnosis despertado por su propio eructo de placer.¹⁰⁸

En este pasaje se pone de manifiesto la idea de que las palabras no sólo remiten o reflejan una realidad, sino que la conforman. El poder del lenguaje no sólo modifica el entorno sino que le da sentido, lo construye. La narrativa de Rivas retoma la función milenaria del discurso, el logos y el mitos vuelven a ser uno para explicar un mundo que se ha vuelto caótico.¹⁰⁹

Pero las palabras de Daniel no sólo son oídas por sus compañeros de prisión, hay otro oyente, indirecto, silencioso y distante: el guardia Herbal.

¹⁰⁸ Manuel Rivas, *op. cit.*, pp. 90-92.

¹⁰⁹ *Cfr.* Diego I. Rubiolo, *art. cit.*, pp. 4-5.

La relación entre estos dos personajes es muy compleja. En un inicio lo que une al cabo franquista con el médico republicano es el odio, el rencor y, sobre todo, la envidia del primero hacia el segundo. Pero esta relación se va transformando. La influencia de Daniel en Herbal es como un veneno lento pero fatal. Algunas frases, algunas ideas, ciertos hechos de la vida de Da Barca son apropiados y conservados por la memoria de un Herbal anciano que atesora una historia que ha hecho propia, a tal punto que reconoce que “ellos [Da Barca y su esposa, Marisa] fueron lo mejor que la vida me ha dado”.¹¹⁰

La relación entre Herbal y Daniel inicia con un hecho puntual, que es el *leit motiv* de la historia: la ejecución, por parte del guardia, de un pintor, compañero y amigo de Da Barca detenido en 1936, a quien mata por compasión para que los paseadores no lo torturen. Tras dispararle un tiro en la sien, Herbal toma el lápiz de carpintero que el artista solía llevar sobre la oreja, se lo coloca en la suya y a partir de ese momento su vida no vuelve a ser la misma. El guardia comienza a oír la voz del difunto, quien sin ningún tipo de rencor acompaña y aconseja a su ejecutor, dando lugar a un verdadero diálogo entre ellos que pone en marcha ciertos cambios en la personalidad de Herbal.¹¹¹

Uno de los logros de Rivas es la caracterización de Herbal, el malo que se humaniza y se redime por su trato con los buenos: con Da Barca, con Marisa Mallo, y con el pintor. Aquí la novela rompe las reglas del realismo, pues al matar al pintor, Herbal no sólo toma posesión del lápiz, sino que es poseído por el espíritu del pintor.¹¹²

¹¹⁰ Manuel Rivas, *op. cit.*, p. 197.

¹¹¹ *Cfr.* Diego I. Rubiolo, *art. cit.*, p. 5.

¹¹² La crítica se ha dividido en este aspecto, por un lado, hay quienes sostienen que sí se trata de un fantasma que ha poseído a Herbal y, por otro lado, quienes afirman que estas voces que oye Herbal son producto de la esquizofrenia; así las voces que persiguen a Herbal no tienen ningún matiz mágico para la concepción de un personaje, sino la descripción sociológica de un trastornado mental que tiene poder (y sabe usarlo), colocando a las personas en una posición denigrante.

La presencia extrasensorial del pintor en la mente de Herbal sirve para sensibilizar al guardia, y el lápiz de carpintero se entronca con la niñez de Herbal y con otro carpintero que ejerció una influencia benéfica sobre él, su tío Nam.¹¹³

La voz del pintor es otra prueba del poder sanador y transformador que la palabra posee en la novela, ya que con ella se abrirán las puertas cerradas por el temor y el odio en el espíritu de Herbal. El guardia descubrirá que hay otra realidad, otra forma de verla, desde una perspectiva artística, poética. Pues el pintor le hablará de lo que él sabe, de pintura: le dirá que lo más difícil de retratar es el mar y que las lavanderas pintan con sus ropas al sol. Pero la voz del pintor desatará un torbellino en el alma de Herbal quien no se entregará fácilmente al lado más tierno y artístico de su personalidad e irá alternando los consejos del pintor con los del “Hombre de Hierro”, otra voz interna pero ésta nacida de lo más profundo de un odio acumulado durante años de frustración. Esta voz le dirá que debe ser fuerte y cruel para sobrevivir en ese mundo de débiles y cobardes.

Durante las ausencias del difunto, el Hombre de Hierro pugnaba por ocupar su lugar en la cabeza del guardia. El Hombre de Hierro no se presentaba durante el tiempo melancólico del crepúsculo, ni se acomodaba como un lápiz de carpintero en la silla de montar de la oreja, sino a primera hora, en el espejo y en el momento de afeitarse. Tenía un mal despertar. Atravesaba la noche con ahogos de pecho, como quien sube y baja montañas tirando de un mulo cargado de cadáveres. Así pues, el Hombre de Hierro se lo encontraba bien predisuesto para atender consejos que eran órdenes. Aprenda a sostener la mirada y a dominar con ella, para eso debe apretar los dientes. Hable lo menos posible. Las palabras, por imperiosas y malsonantes que sean, son siempre una puerta abierta a los diletantes, y los más débiles se agarran a ellas como un náufrago al palo del mástil. El silencio, acompañado de gestos rotundos, marciales, tiene un efecto intimidatorio. Las relaciones entre humanos, no se olvide, siempre se establecen en términos de poder.¹¹⁴

Esa lucha interior desatada en la cabeza del guardián tiene como ganador al pintor, porque sus palabras le devuelven el aire al pecho oprimido de Herbal, lo liberan, le dan la paz que su alma atormentada necesita.

¹¹³ Cfr. Henry Thurston-Griswold, *art. cit.*, p. 3.

¹¹⁴ Manuel Rivas, *op. cit.*, p. 97-98.

Cuando sentía el lápiz, cuando hablaban de esas cosas, de los colores de la nieve, de la guadaña del pincel en el silencio verde de los prados, del pintor submarino, de la linterna de un ferroviario abriéndose paso en la niebla de la noche o de la fosforescencia de las luciérnagas, el guardia Herbal notaba que le desaparecían los ahogos como por ensalmo, el burbujear de los pulmones como un fuelle empapado, los delirios de sudor frío que seguían a la pesadilla de un tiro en la sien.¹¹⁵

De forma más concreta, las voces desvanecidas de un pasado ausente que atormentan a la España contemporánea se manifiestan en *El lápiz del carpintero* por medio del fantasma del pintor. Mencionado como “el difunto”, el pintor se aparece a Herbal y no a Da Barca ni a ninguno de sus otros camaradas encarcelados, debido a la conexión íntima que los dos comparten como “verdugo” y “víctima”. La ejecución del pintor coincide con el trastorno de cabeza de Herbal y un cambio en su voz simboliza su evolución gradual hacia la salvación y anticipa su importancia como narrador oral. Tanto si el fantasma del pintor aparece realmente a Herbal, como si sirve de representación simbólica de la conciencia de Herbal, o si es una imagen mental conjurada por su memoria, la aparición representa un pasado inextinguible que se niega a ser enterrado. Pero el fantasma del pintor, más que atormentar, ayuda a Herbal transformándolo de verdugo potencial de Da Barca en su ángel guardián. Los esfuerzos del fantasma parecen un esfuerzo por proteger a Da Barca, pero al final logran la redención y la salvación de Herbal. El rescate de Herbal se convierte en la esperanza del pintor en la cual la salvación espiritual de aquél se fusiona con la recuperación de la memoria de éste.

A Herbal también lo cura el verbo, pero la palabra no viene de afuera sino de adentro y poco a poco lo va transformando como va transformando su entorno.

Por otra parte, Herbal el narrador se opone pronto en *El lápiz del carpintero* a Herbal el novelista, cuando el sargento Landesa le asigna la tarea de acechar a Da Barca

¹¹⁵ *Ibidem*, pp. 95-96.

y de escribir “una novela” en la cual el sargento desea “saberlo todo”. Cuatro meses después, cuando Herbal le entrega el documento a Landesa, el sargento valora su peso como indicación de su minuciosidad: “Pues sí que parece una novela”. No obstante el tamaño del manuscrito, encubre la parcialidad de su enfoque y la estrechez de su ideología, dos elementos que dotan a la escritura de una violencia que mutila la realidad y que se advierte en la apariencia física del texto de Herbal.¹¹⁶

Cuatro meses después de la reunión, a finales de junio, Herbal entregó el informe sobre el doctor Da Barca. El sargento lo valoró al peso. Pues sí que parece una novela. Era una carpeta con un montón de notas, escritas a mano con una grafía tortuosa. Los abundantes borrones de tinta, cicatrizados con papel secante, parecían vestigios de una fatigosa pelea.¹¹⁷

La novela de Herbal se vuelve un campo de batalla donde el vencedor ocupa el espacio de autorrepresentación, y el vencido es borrado de los archivos escritos, relegado al silencio por los “borrones”. Pero los detalles de la novela de Herbal contrastan con la confusión semántica causada por las palabras mal escritas. Las palabras deformadas alteran el significado e impiden la comprensión de Landesa haciendo imposible el deseo del sargento de “saberlo todo” llevándolo a preguntar “Anda con republicanos, anarquistas, socialistas, comunistas, pero ¿qué carajo es este tipo?”¹¹⁸

En la barra de un burdel que todavía no abre, Herbal, un hombre entrado en años y con signos en la cara de una vida dura, le cuenta una historia a una joven prostituta sobre una pareja de enamorados que ni el horror de la guerra pudo separar, mientras dibuja sobre una servilleta con un lápiz de carpintero. No hay una búsqueda por parte de Herbal de intentar recordar; las imágenes son traídas por la sorpresa de saber que los sujetos a

¹¹⁶ *Cfr.* William J. Nichols, *art. cit.*, p. 164.

¹¹⁷ Manuel Rivas, *op. cit.*, p. 47.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 52.

quienes persiguió (Da Barca y Marisa Mallo) con la mirada toda su vida, han fallecido. Existe en la mente del personaje una huella que llega producto de un estímulo; y este estímulo tiene dos características: la muerte de los personajes le trae el recuerdo no sólo de un hecho de su pasado, sino el recuerdo de una multiplicidad de hechos que se relacionan con los personajes y otros que se relacionan con la muerte. Es a través de la muerte natural de dos sujetos, lo que le permite hacer la conexión con otras muertes y lo que marca el inicio de su narración. Son los recuerdos que tiene de cuando era guardia en cárceles durante la guerra civil e inicios del franquismo, los que vienen a causa de la Muerte de Daniel y de Marisa. Es la última parada del recorrido propuesto, el penúltimo anillo del espiral de los relatos que modifican su entorno. Las palabras de Herbal, que no habla casi nunca, salidas de la boca de un personaje signado por el fracaso, en un ámbito que huele a derrota y prostitución, constituyen un tesoro invaluable para quien las recibe, sobre todo si ese alguien es también víctima del olvido, el oprobio y la derrota, como es el caso de María da Visitação. La historia de Daniel y Marisa que Herbal ha guardado durante tantos años sale a la luz como un presente para esa joven que con tanta pasión lo ha escuchado. Mientras Herbal habla, todo su entorno parece transformarse, el frío de ese rincón de Galicia no se siente y la fatiga de las noches de trabajo se desvanece.¹¹⁹

La posición de Herbal, el hombre que odiaba al doctor Da Barca, como voz narrativa de la vida del prisionero republicano obliga al lector a depender de un “enemigo” para recuperar la historia del personaje idealizado como héroe.¹²⁰ Al estar forzados a escuchar la voz de un personaje cuya ocupación como verdugo de un héroe lo

¹¹⁹ Cfr. Diego I. Rubiolo, *art. cit.*, p. 6.

¹²⁰ Este mismo procedimiento lo encontramos presente en *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes en donde dependemos del punto de vista del anti-héroe para la reconstrucción del héroe a lo largo de toda la novela.

pinta en forma desagradable, los lectores se encuentran en una situación en la cual se sienten atraídos a seguir leyendo la novela con curiosidad para saber por qué es el verdugo el que cuenta la historia, en vez de otro narrador más convencional, como un familiar o amigo del prisionero. Rivas permite a los lectores leer los pensamientos interiores de Herbal, su esquizofrenia, su patética soledad y sus alusiones a la casa de los lobos, hasta que llegamos, a pesar nuestro, a simpatizar con él.¹²¹

Las intervenciones de Maria da Visitação en el relato de Herbal le otorgan una coherencia y un sentido especial. Ella con sus preguntas cubre los huecos de la narración del ex guardia y encamina la historia hacia el tema del amor. Además, Maria se convierte en el confesor de un Herbal que se desnuda interiormente ante esa joven que ha sabido escucharlo y apreciar el valor de su relato. Su nombre y su oficio nos remiten al personaje bíblico, y en ese rincón olvidado de España, Maria da Visitação se convierte en la María Magdalena que acompaña a Herbal en el último tramo de su vía crucis.¹²²

Así, el relato se transforma en acto de rememoración en la medida que un tercero, Maria da Visitação, guía el curso de la narración y, por ende, del recuerdo mismo. Herbal construye una parte del relato de la novela, y a su vez reconstruye la memoria, en primera instancia, por afección; pero luego, ya que debe atender a las interrogantes de Maria da Visitação, la recuperación de la memoria deja de seguir su curso natural y se convierte en rememoración, es decir, en una búsqueda que ya no tiene como

¹²¹ Cfr. Shelly, Hines-Brooks, "Recordando y reconstruyendo el pasado en el presente con bicicletas y lápices: Textos despolitizados como lugares de memoria de la Guerra Civil española", en *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, vol. 8, número 1, College of Humanities, Universidad de Arizona, verano 2010, p. 28, en línea, <http://divergencias.arizona.edu/sites/divergenciasweb.arizona.edu/files/articles/recordandoyreconstruyendo.pdf>

¹²² Cfr. Diego I. Rubiolo, *art. cit.*, pp. 6-7.

protagonista a un “yo”, sino a un “nosotros”. Así Herbal transita de la memoria individual hasta erigirse como representante de la memoria colectiva.

El acto de narrar, en esa situación comunicativa, constituye el alimento del alma de los olvidados y los derrotados. La novela juega con las dicotomías tradicionales de los vencedores y los vencidos, en las figuras de los franquistas y los republicanos, pero conforme avanza la narración estas categorías pierden su valor original, o se relativizan. Esto se aprecia claramente con las figuras protagónicas: Daniel en oposición a Herbal. El primero representa la derrota en lo militar, político y social; el segundo el triunfo de la fuerza, el valor y el poder. Pero, conforme avanza la historia, Daniel Da Barca es el gran triunfador, su éxito alcanza el plano de lo humano, sentimental e intelectual, mientras el fracaso aparece en todas sus formas en el personaje del cabo. Herbal, que en un principio aparecía revestido con las ropas del vencedor, lentamente va destiñendo su traje y se convierte en el verdadero ejemplo de la derrota y la frustración. Su vida solitaria, el odio y la envidia que lo ha ido carcomiendo, una educación autoritaria y violenta son algunas de las razones de una vida al margen de la felicidad. Herbal representa definitivamente a la otra cara del pueblo triunfador, es el vencedor, vencido.¹²³

El lápiz de carpintero ha parado en la oreja de Herbal, porque éste funciona como un símbolo de la voz de los vencidos. Ese lápiz que llevaba el pintor cuando Herbal lo ejecutó era el mismo con que el carpintero Antonio Vidal escribía sus notas en las que llamaba a huelga; el mismo lápiz que pasó por las manos de Pepe Villaverde, otro carpintero libertino y humanista que se lo regaló a su vez al sindicalista Villamor y éste se lo entregó al pintor. El título de la novela remite a la forma de expresión de aquellos

¹²³ Cfr. *Ibidem*, p. 7.

que están en los márgenes, representa la voz de los que no tienen los medios oficiales de comunicación y buscan su pequeño espacio para contar su historia, su versión de los hechos más allá del poder y a pesar de la cárcel y las persecuciones.¹²⁴

El tema de la culpa por haber perseguido a Da Barca caracteriza el sufrimiento emocional actual de Herbal. Se manifiesta en la forma de la conciencia representada por las visitas repetidas del fantasma del pintor fusilado por Herbal durante las cuales el pintor y Herbal conversan sobre las vidas de los prisioneros y la vida personal de Herbal y la expiación se da en la forma de la narración contada a María en el presente. Al contar la historia a María, Herbal realiza un acto catártico a través de recordar y contar en el cual busca definir su experiencia pasada por mezclarla con el presente.¹²⁵

Cuando Herbal termina su narración, ha llegado el momento de legar el lápiz a otro personaje marginal que pueda vivir y contar su propia historia. Haciendo caso al consejo del pintor, el guardia regala el lápiz a Maria da Visitação. La transformación se ha completado, Maria es una joven ilegal de Fronteira que conoce el amor por la boca de Herbal, tiene una historia para contar y un lápiz para escribirla.¹²⁶ Para Thurston-Griswold, este hecho “sirve de enlace con la generación joven, ya que esta historia de amor que triunfa sobre grandes adversidades puede inspirar al periodista Sousa y a Maria da Visitação a vencer la desilusión y la explotación que les dominan”.¹²⁷

En *El lápiz del carpintero* cuando Herbal cuenta la historia de Daniel Da Barca a Maria da Visitação ya ha caído la dictadura y los personajes ahora pueden hablar. Pero, nos encontramos en la novela que la generación posterior a la de los que vivieron la

¹²⁴ Cfr. *Ídem*.

¹²⁵ Cfr. Shelly, Hines-Brooks, *art. cit.*, p. 29.

¹²⁶ Cfr. Diego I. Rubiolo, *art. cit.*, pp. 7-8.

¹²⁷ Henry Thurston-Griswold, *art. cit.*, p. 4.

guerra y represión, no desean sentirse partícipes de sus recuerdos, y, por tanto, el pueblo olvida. Desde esta óptica, Maria da Visitação y Carlos Sousa representan a “los nietos” de la dictadura que no tienen ningún contacto con el pasado. Cuando decimos que el pueblo ha olvidado, es en la medida que no hay quienes reciban la memoria, pero los sujetos que vivieron el trauma de la guerra no olvidarán jamás.¹²⁸

Maria da Visitação es una prostituta, trabaja en el mismo burdel que Herbal, llegó a España ilegalmente, y de manera ilícita “se la habían vendido a Manila”. Está ajena a la historia y al contexto español; sólo conoce de España lo que ve desde su ventana. A ella será entregada la memoria de Herbal y ya que está prisionera en el burdel, el relato le permitirá salir imaginariamente y encontrarse con el exterior y sus personajes. Ha terminado la guerra, ha regresado la democracia pero los personajes son aún prisioneros: Herbal trabaja como vigilante, igual que años atrás, y María es prisionera de Manila, es un encierro físico, pero también mental, ya que es presa del desconocimiento.¹²⁹

El relato inicia para Maria cuando está en un estado de incomodidad y malestar. Trabaja como prostituta no por voluntad propia, sino porque fue comprada por Manila y la mañana que inicia el relato de Herbal ella siente el peso de su trabajo: “Había despertado con resaca, la boca de ceniza, el sexo dolorido por las cargas robustas de los contrabandistas, y le apeteció un zumo de limón con cerveza fría”.¹³⁰ Si bien Maria está presa, desde su ventana las cosas no se ven mejor: “Tras el soto, había un cementerio de coches. A veces se veía gente rebuscando cosas entre la chatarra. Pero el único habitante

¹²⁸ Lily Marlene Vergara Osorio, *Memoria y dolor en El lápiz del carpintero de Manuel Rivas*. Tesis de licenciatura. Santiago de Chile: Universidad de Chile-Facultad de Filosofía y Humanidades-Departamento de Literatura, 2007, p. 16, en línea, http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2007/vergara_1.pdf.

¹²⁹ Lily Marlene Vergara Osorio, *op. cit.*, pp. 16-17.

¹³⁰ Manuel Rivas, *op. cit.*, p. 22.

fijo era un perro encadenado a un coche sin ruedas que le servía de caseta”.¹³¹ Esto recuerda la idea de que “España toda era una cárcel”,¹³² que se vuelve a repetir caída ya la dictadura, pues afuera lo único que se ve es un perro prisionero, igual que Maria; e igual que Daniel Da Barca en los años de represión. Es por la angustia de Maria, al saberse presa, cuando Herbal le pasa su historia, pero ella no presta atención ni muestra interés sólo por los hechos de la historia que le dan una esperanza de escapar de la miseria de la cual ella, así como de los que vivieron la guerra, también forma parte.¹³³ A Maria no le interesan los hechos políticos de la historia, y en varias ocasiones guía el relato poniendo el acento en los temas amorosos o en la intimidad de las personas.

El curso de la memoria se ve interrumpido durante treinta y nueve años, y las consecuencias que dejaron dichos años sobre los sujetos, imposibilita que el discurso sea transmitido de manera efectiva. Hay una crisis comunicativa, porque el dolor de la experiencia que se intenta transmitir, carga la violencia y amargura de los hechos; lo que produce que dicha experiencia se torne incomunicable.¹³⁴

Por su parte, Carlos Sousa representa la desmemoria de un grupo de sujetos que no se sienten interesados por conocer los hechos del pasado. Carlos es periodista y es enviado por el periódico donde trabaja a realizar una entrevista a Daniel Da Barca, trabajo que este joven realiza con desencanto y abandono.

[...] En el periódico le habían dicho: Hazle una entrevista. Es un viejo exiliado. Cuentan que hasta trató al Che Guevara en México.

¿Y eso hoy a quién podría importarle? Sólo a un jefe de información local que por las noches lee *Le Mode Diplomatique*. Sousa aborrecía la política. En realidad aborrecía el periodismo.

¹³¹ *Ibidem*, p. 21.

¹³² *Ibidem*, p. 179.

¹³³ *Cfr.* Lily Marlene Vergara Osorio, *op. cit.*, p. 17.

¹³⁴ *Cfr. Ídem.*

En los últimos tiempos había trabajado en la sección de sucesos. Estaba quemado. El mundo era un estercolero.¹³⁵

Carlos no tiene ningún interés por “los sucesos”, por el periodismo ni por la política. Él es la ausencia de recuerdos; la desmemoria absoluta, a diferencia de Maria que muestra interés por los hechos amorosos. Por ser periodista tiene la oportunidad de conocer directamente las fuentes del pasado, y a pesar de ello no tiene interés por recibir la información. Él puede conocer la “verdad” que se ha silenciado por años de primera fuente, pero se rehúsa a hacerlo. La juventud, los nietos de quienes participaron en el conflicto, es la que no quiere saber, porque el jefe de Carlos, que probablemente es mayor que él, lo envía a hacer la entrevista. Además, su jefe es heredero de las ideas políticas de “los rojos”, ya que trabaja en un diario de tendencia izquierdista.¹³⁶

Con Carlos Sousa se hace una crítica a la manera en que los medios de comunicación han desarrollado el problema de la guerra y posterior dictadura; no lo han transmitido, si no que han formado parte del silencio, y por ello Sousa permanece en silencio la mayor parte de la novela; sólo interviene al inicio, luego desaparece hasta el final de la historia, donde su voz no interviene.¹³⁷

Además, este episodio de Carlos Sousa en la apertura de la novela resulta ser un callejón sin salida porque el periodista no recibe ninguna otra mención en la novela y el

¹³⁵ Manuel Rivas, *op. cit.*, pp. 10-11.

¹³⁶ *Cfr.* Lily Marlene Vergara Osorio, *op. cit.*, p. 18.

¹³⁷ Con respecto a la ausencia de memoria y al papel que han jugado los medios de comunicación en ella en la entrevista “Mi primer libro fue la memoria de mi madre” Manuel Rivas afirma, a título personal y que puede ser el sentir de toda una generación, lo siguiente: “[...] ni las generaciones de mis mayores ni yo ni mis menores han podido ver nunca en una televisión en España imágenes de cárceles del franquismo, de campos de concentración o de campos de trabajo de la dictadura, que los había y muchos. Hay, si acaso, alguna película que retrató el Valle de los Caídos, pero no existe una iconografía real. Un joven español ha visto muchas veces un campo de concentración nazi, ha visto películas extraordinarias sobre el exterminio judío; pero nunca ha visto una película en que aparezca eso mismo pero situado en España, porque aquí hubo también, como habla el historiador Paul Preston, un holocausto” (*Babab*, núm. 19, mayo de 2003, en línea, <http://www.babab.com/no19/rivas.php>).

lector nunca ve la biografía final que Sousa tenía que preparar. Irónicamente, a diferencia de la permanencia de su escritura, Sousa desaparece de la narración de Rivas cediendo su espacio a Herbal e insinuando el silencio y la ausencia de voces suprimidas.

Aunque ambos personajes buscan relatar la historia de Da Barca, la actitud de Herbal y su proximidad personal respecto al pasado se diferencian bastante de las del periodista. Mientras el periodista quiere aportar a la vida de Da Barca un orden y una lógica transparentes a través de la escritura, la narración oral de Herbal imita la estructura caótica, no cronológica, típica de la memoria. Con su falta de puntuación, en especial las comillas para indicar diálogo, el texto de Rivas contribuye a la confusión del lector, volviendo la narración de Herbal indistinguible de la voz narrativa de la novela. La división borrosa entre las voces narrativas representa la interpenetración del pasado y el presente, y evoca las transiciones fluidas de la tradición oral donde el pasado se recuerda a partir de impulsos del presente. El lector infiere las escenas situadas en el presente por las indicaciones del narrador como “le dijo Herbal a Maria de Visitação” o “le contó Herbal a Maria da Visitação”, dispersas por todo el texto, y que recalcan la posición de Herbal como el transmisor de una narración oral. Pero tanto la voz narrativa de la novela como las referencias en primera persona de Herbal con Maria en el presente se desvanecen en narraciones en tercera persona del pasado, lo que genera un efecto cinematográfico donde Herbal se vuelve un protagonista de sus propios flashbacks.

La comunicación no se puede lograr si a quienes está dirigida la información no desean oír. En la novela es posible observar un tránsito entre un olvido impuesto, que afecta a quienes sufrieron la censura, pero también se puede constatar un olvido voluntario de los sujetos.

Y como la memoria no se ha transmitido a las nuevas generaciones, se observan en la novela elementos que dan cuenta de un tiempo que no avanza en España ni en los personajes; sobre todo en aquellos que no han asumido el pasado: Herbal no envejece y la muerte no lo alcanza porque no ha resuelto el conflicto que tiene con su memoria, y sólo puede morir en la medida que reconstruye la memoria a través de la narración.¹³⁸

Conocí gente mayor que parecía mucho más joven de lo que era por una especie de pacto alegre y despreocupado con el tiempo [...] Pero sólo conocía a una persona, y esa era Herbal, que se mantenía joven por fatalidad.¹³⁹

Sólo este descargo de conciencia, dirigido por la voz del pintor que lo asedia, le hará afrontar a Herbal sin miedo su propia muerte. Ya que Herbal durante mucho tiempo no asumió su pasado de sombra (“me fui como había llegado. Como su sombra”),¹⁴⁰ a pesar de cambiar de rubro, realiza la misma función que tuvo durante la guerra: es guardia del burdel, de la misma forma que lo fue años atrás en la cárcel de Compostela. Será al mismo tiempo carcelero y prisionero del burdel y de la cárcel, ya que se desplaza junto con los presos, y sólo sale de la prisión para ir a la casa de su hermana para estar en su cárcel interior. Del burdel sólo logra salir cuando saca de sí mismo su pasado.¹⁴¹

Así hemos llegado al final de este recorrido por los relatos que funcionan como conjuros, como exorcismos que nos alejan de la muerte, del olvido, de la incomprensión. *El lápiz del carpintero* funciona como antídoto contra la desmemoria, el egoísmo y la fría indiferencia de estos tiempos.¹⁴²

¹³⁸ Cfr. Lily Marlene Vergara Osorio, *op. cit.*, pp. 18-19.

¹³⁹ Manuel Rivas, *op. cit.*, pp. 151-152.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 183.

¹⁴¹ Cfr. Lily Marlene Vergara Osorio, *op. cit.*, p. 19.

¹⁴² Cfr. Diego I. Rubiolo, *art. cit.*, p. 8.

El lápiz del carpintero es una obra que nos dice que hay pequeñas historias que siguen siendo importantes para transformar la realidad, para enriquecerla. Al volver a las tradiciones orales que relatan las narraciones personales, esas voces suprimidas pueden reinsertarse en la conciencia colectiva, y así resistir la violencia de la escritura mediante la creación de una comunidad.

Al situar Rivas sus textos en la guerra civil española, articula su relación, y la de su generación, aislada, alineada y desconectada de un pasado irrecuperable. Manuel Rivas, nacido en 1957, se crió durante los años sesenta, una época en la que Franco con recelo abandona su visión autárquica y abre a España a inversiones extranjeras y al turismo. Con tramas ubicadas en la guerra civil española, Rivas reconstruye ese momento de la historia española reciente de la cual él no tiene memoria directa ni experiencia personal. Rivas sólo accede a ese pasado por medio de la escritura y las historias que le cuentan. Sin ningún medio material para recuperar el pasado, la novela de Rivas se vuelve irónicamente el lugar donde la memoria individual puede establecerse a pesar de, o tal vez a causa de, la progresión de la búsqueda que el mismo texto emprende hacia un lugar accesible para la historia personal.

La tradición oral de Herbal y la transmisión de ésta por Rivas son medios por los cuales los fantasmas se rescatan de las tumbas de la historia, se resucitan mediante la reconstrucción del narrador oral al igual que la del escritor, y se reinsertan en la conciencia colectiva. El lenguaje, tanto oral como escrito, es el medio por el cual se crea un espacio para nosotros, como oyentes y lectores, para “ver” el pasado y sus fantasmas.

***La voz dormida* de Dulce Chacón. Que mi nombre no se borre en la Historia**

Dulce Chacón (Zafra, Badajoz, 1954-Madrid, 2003) trabajó prosa y verso, hizo poemas, relatos de distinta extensión y una obra dramática. Cuando murió era una de las narradoras más leídas y prometedoras de la Península Ibérica. Su novelística abarca: *Algún amor que no mate* (1996); *Blanca vuela mañana* (1997), y *Háblame, musa, de aquel varón* (1998); después, la autora inició un camino nuevo al explorar y analizar la memoria colectiva al que corresponden sus dos siguientes y últimas novelas: *Cielos de barro* (2000) y *La voz dormida* (2002); ambas obtuvieron éxito del público y de la crítica, en parte, por la repentina muerte de la autora en diciembre de 2003.

Nació en 1954 en el seno de una familia “aristócrata, de derechas y del bando nacional”; su padre, Antonio Chacón, alcalde de un pueblo extremeño durante la dictadura, murió cuando ella tenía 12 años, por lo que la familia se trasladó a Madrid donde Dulce y su hermana gemela, Inmaculada, asistieron a un internado.¹⁴³ La muerte de su padre, el cambio de la familia a la capital y la adaptación a su vida de internada la impulsan a escribir poesía; el tema que se impuso como *leit motiv* en sus textos es el silencio de la historia española reciente, debido a la represión franquista. Dulce Chacón se involucró en la causa de las mujeres que sufrieron en las cárceles franquistas así como en la denuncia de las ejecuciones sumarias de mujeres durante la dictadura.¹⁴⁴

Pocas situaciones son tan traumáticas como las descritas en *La voz dormida* de Chacón. En esta novela, la autora cuenta la historia de un grupo de mujeres encarceladas

¹⁴³ Cfr. María José Giménez, “El exilio interior en *La voz dormida* de Dulce Chacón”, en *Actas del Coloquio Internacional Dis/location. Writing Exile/Migrancy/Nomadism/Bordercrossing*, s/p, en línea, http://fis.ucalgary.ca/ACH/JAGM/Dislocacion/Dislocation_Gimenez.htm.

¹⁴⁴ Cfr. María José Giménez, *art. cit.*, s/p.

en la prisión de Ventas, en Madrid, durante los años de la posguerra. Reducidas al silencio y víctimas de todo tipo de vejaciones, estas mujeres perderán toda esperanza y verán desvanecerse el mundo con el que han soñado y por el que han luchado, al tiempo que ven enfermar, morir o ser ejecutadas a algunas de sus compañeras.¹⁴⁵

Si bien la memoria, individual y colectiva, juega un papel importante en la gestación y composición del relato de Dulce Chacón, también es cierto que el intento de recuperar un pasado histórico nunca bien asumido, ni superado, es significativo en *La voz dormida*. La autora intenta iluminar el lado oscuro, los episodios menos conocidos y las figuras olvidadas por la Historia al tratar la guerra civil y la posguerra en España.

La novelista expresó que: “*La voz dormida* surge de una necesidad personal de hace mucho tiempo, de conocer la historia de España que no me contaron, aquella que fue censurada y silenciada. Para mí, era importante conocer la historia reciente de nuestro país, me movió un deseo y un impulso de saber más”.¹⁴⁶ Así, esta novela de Chacón es un “deseo legítimo de recuperar una memoria olvidada y secuestrada”.¹⁴⁷ La narración procura arrojar una nueva luz sobre el pasado histórico o sobre el presente vivido y, concretamente, sobre la experiencia de las mujeres. Su compromiso es con ellas, con las perdedoras, a las que procura rendir homenaje en *La voz dormida*.

Para la creación de esta novela, la autora se sirvió de materiales diversos: canciones populares, reproducción de documentos originales, su imaginación, pero también recolectó testimonios y recuerdos que han quedado en la memoria de la

¹⁴⁵ Cfr. *Ibidem*, s/p.

¹⁴⁶ Santiago Velásquez Jordán, “Dulce Chacón: ‘La reconciliación real de la guerra civil aún no ha llegado’”, (entrevista), en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 22, 2002, Universidad Complutense de Madrid, s/p, en línea, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/dchacon.html>.

¹⁴⁷ Santiago Velásquez Jordán, *art. cit.*, s/p.

gente.¹⁴⁸ La propia Dulce Chacón explicó su esfuerzo por documentarse, previo al proceso de escritura de *La voz dormida*:

Estuve cuatro años y medio documentándome. Hablé con historiadores, visité bibliotecas y hemerotecas, pero lo más importante fueron los innumerables testimonios que recogí en pueblos y ciudades. Estos testimonios son la base fundamental de la estructura narrativa, diría que la carnalidad de la novela y, por lo tanto, la que le presta más emoción, aunque los personajes son ficticios en un entramado de acontecimientos reales.¹⁴⁹

En otra entrevista la autora insiste:

Hablé con muchos historiadores, acudí a la hemeroteca y a distintas bibliotecas. Sin embargo, lo fundamental en la documentación han sido los viajes, porque he ido recorriendo distintas ciudades y recogiendo documentos orales. Sin estos testimonios no la podría haber escrito, hubiera sido otra novela. Aparte, consulté libros como el de Secundino Serrano. Me documenté cuatro años y medio y, de esos, dos años y medio tardé en escribir la novela.¹⁵⁰

Así, la autora consultó documentos históricos oficiales y recogió testimonios de personas que vivieron la guerra civil española y la posguerra que siguió, además de documentos privados: cartas o diarios escritos por los que no sobrevivieron a la cárcel o al paso del tiempo, conservados por padres, hermanos, hijos u otros miembros de la familia. Mediaciones que deben considerarse durante la lectura de la novela.¹⁵¹

Algunos críticos reprochaban a la autora su falta de rigor histórico,¹⁵² pero la misma Dulce Chacón, a la pregunta expresa de porqué no hizo un libro documental con los testimonios, comenta que no pretendió emprender una tarea historiográfica:

¹⁴⁸ Cfr. Carmen Servén, “La narrativa de Dulce Chacón: Memoria de las perdedoras”, en *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. CLXXXII, núm. 721, septiembre-octubre 2006, Madrid, pp. 584-585.

¹⁴⁹ Antonio José Domínguez, “Entrevista con Dulce Chacón”, 23 de marzo en 2003, en línea, <http://www.rebellion.org/hemeroteca/cultura/dulce230303.htm>.

¹⁵⁰ Virginia Olmedo, “Dulce Chacón ‘Las mujeres perdieron la guerra dos veces’”, (entrevista), en *Meridian*, núm. 27, 4o. trimestre, Instituto Andaluz de la Mujer, 2002, p. 6, en línea, <http://www.juntadeandalucia.es/iam/index.php/component/remository/Recursos-y-Servicios/Publicaciones/Revista-MERIDIAM/Meridian-n.-27/?Itemid=1277>.

¹⁵¹ Cfr. María José Giménez, *art. cit.*, s/p.

¹⁵² Cfr. *Ibidem*, s/p.

No soy historiadora, escribo ficción pero basada en la realidad y además, en este caso [*La voz dormida*] he seleccionado mucho lo novelable, porque la verdad es que algunas historias de las que he escuchado superan la ficción y no he querido caer en el morbo, en una sucesión de horrores. He elegido historias reales que conforman el tejido de la España de aquel tiempo.¹⁵³

Su obra es más bien un intento de profundización en unos acontecimientos relativamente recientes que afectaron indirectamente su vida, así como la de todos los miembros de su generación pero que fueron y siguen siendo silenciados tanto por los que ganaron la guerra como por una parte de los que la perdieron.

la mayor parte de la información que tenemos los españoles ha sido la historia que nos han contado los vencedores de la guerra civil. Los vencedores ocultaron gran parte de la historia que no interesaba que se supiera. Esa parte oculta y en sombras es la que intentamos recuperar muchos, a través de las novelas, del cine, de los documentales. Hay en España, una inquietud por adentrarnos en esa época. Hay que darle a la memoria el lugar que debe ocupar.¹⁵⁴

Chacón comenta que siempre conoció una parte de la historia, la de los vencedores, y es hasta su juventud que se da cuenta que existe otro lado de la moneda.

Siempre me contaron los sufrimientos de los ganadores de la guerra civil, pero me di cuenta que sólo era el punto de vista de los vencedores. En mi juventud comienzo a saber que existe otro lado de la historia al tiempo que surge en mí inquietud política de izquierda. *En la voz dormida* lo que realizo es un homenaje a los republicanos y republicanas que perdieron la guerra, es decir, a la gente que no tuvo la oportunidad de contar su historia, la que a mí no me habían contado.¹⁵⁵

Dulce Chacón no vivió la guerra ni la posguerra, por tanto, no se puede equiparar su novela a un testimonio personal; lo que sucede, más bien, es que la autora sólo oyó hablar de los hechos al igual que otros miembros de su generación, ya que ella misma afirmó que su interés por denunciar lo ocurrido durante la dictadura fue motivado por el silencio en torno al tema dentro de su propia familia.¹⁵⁶

¹⁵³ Trinidad de León-Sotelo, “Dulce Chacón publica *La voz dormida*, basada en testimonios reales”, en línea, http://www.abc.es/hemeroteca/historico-06-09-2002/abc/Cultura/dulce-chacon-publica-la-voz-dormida-basada-en-testimonios-reales_127621.html

¹⁵⁴ Santiago Velásquez Jordán, *art. cit.*, s/p.

¹⁵⁵ Antonio José Domínguez, *art. cit.*, s/p.

¹⁵⁶ Cfr. María José Giménez, *art. cit.*, s/p.

Mi madre era una niña de 12 años cuando sucedió la barbarie de la Guerra Civil. A mí me contaba las historias de su familia, que es una familia aristócrata, por lo cual de derechas y del bando nacional. Me ha interesado mucho indagar en lo que no me contaron, en la historia que yo no conocía [...]¹⁵⁷

La escritora se alinea junto a quienes escriben contra el olvido de los que lucharon y sufrieron por la república; y hace hincapié en la necesidad de rescatar a las mujeres del silencio.¹⁵⁸ La documentación, así como la pretensión de prestar voz a las mujeres perdedoras “fue lo que me motivó a centrar la historia en las mujeres, porque creo que son las protagonistas de la Historia que nunca se contó. Esa es la voz silenciada, la figura en la sombra”,¹⁵⁹ comenta Chacón. La escritora tiene “la certeza de que la mujer tuvo, en la guerra, un papel activo y no secundario, que no le ha sido reconocido”.¹⁶⁰

Al recrear la voz oral se articula la memoria colectiva que provoca una ruptura en el discurso hegemónico: el de la historia oficial del franquismo y el del olvido de una España que no termina de saldar su trágica deuda. Son las voces de las mujeres las que despiertan para dar cuenta de ese olvido y contar una historia mutilada y censurada.¹⁶¹

La autora procuraba documentarse a la manera galdosiana de los *Episodios Nacionales*: entrevistas orales, bibliotecas, hemerotecas... eran utilizados como fuentes, por no hablar de sus propios recuerdos personales y familiares.¹⁶² Dulce Chacón reconstruye el pasado colectivo en *La voz dormida*, pero la documentación también le sirve para dotar de verosimilitud a su relato.

¹⁵⁷ Vicente Alapont, “Entrevista a Dulce Chacón”, s/p, en línea, <http://www.mujeractual.com/entrevistas/chacon/>.

¹⁵⁸ Cfr. Carmen Servén, *art. cit.*, p. 585.

¹⁵⁹ Santiago Velásquez Jordán, *art. cit.*, s/p.

¹⁶⁰ Trinidad de León-Sotelo, *art. cit.*, s/p.

¹⁶¹ Cfr. Gloria Edith Siracusa, “*La voz dormida* o el despertar de la memoria colectiva”, en *Actas del II Congreso Internacional Celehis de Literatura*, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata, 25-27 de noviembre de 2004, p. 1, en línea, http://www.freewebs.com/celehis/actas2004/ponencias/51/3_Siracusa.doc.

¹⁶² Cfr. Carmen Servén, *art. cit.*, p. 585.

La combinación de documentación histórica, junto a la información que proveen los testigos, es una de las características esenciales de *La voz dormida* y de otras obras aparecidas en España a partir de los ochenta, en las que se explora el pasado histórico referente a la guerra civil y a la dictadura posterior. Dentro de las “ficciones de la memoria” que abundan en la narrativa española contemporánea, el relato de experiencias y los datos históricos funcionan no sólo como estrategia de verosimilitud, sino también como elemento de veracidad, ya sea como contexto para enmarcar la ficción, como reconstrucción literaria de un suceso histórico o desvelamiento de una realidad oculta o silenciada. En estas ficciones, el dato histórico y la ficción se entrecruzan, pero existe un reconocimiento expreso de los autores a las fuentes de su texto, a veces dentro del mismo o desde sus bordes o paratextos. Se ha marcado este uso de “umbrales” como modos de intervención de la literatura en el debate en torno a la memoria histórica.

A través de la vida cotidiana de las prisioneras y de sus escasos contactos con el exterior, que se establecen durante las visitas que reciben, se observa la miseria tanto material como humana que sufrieron los excluidos, los perdedores de la guerra, así como las consecuencias terribles que el internamiento tuvo en las vidas de los que no se identifican con el régimen o de los familiares de las mujeres encarceladas.

En la novela descubrimos que no son sólo las mujeres que están en prisión quienes se ven afectadas por el encarcelamiento y sus consecuencias, sino también sus familiares y la sociedad en general, que sufren la sospecha casi paranoica que se instaló en la sociedad española después de la guerra y durante la consolidación del franquismo.¹⁶³

¹⁶³ Cfr. María José Giménez, *art. cit.*, s/p.

A medida que pasan los años en la novela se instala una especie de normalidad, en la que se aceptan las consecuencias funestas de la represión ejercida por el fascismo franquista en la sociedad española, cuya primera victoria quizás fue la destrucción de la solidaridad social que la segunda república había inspirado.¹⁶⁴

Las protagonistas de la novela son Hortensia, embarazada de ocho meses y a la que la narradora presenta como “la mujer que iba a morir”,¹⁶⁵ es fusilada después del nacimiento de su hija; Pepita, su hermana; Elvira, muy joven para haber cometido algún delito, es hija y nieta de militares, hermana de un miliciano comunista, presentada como “la más pequeña de sus compañeras”,¹⁶⁶ Reme, “la mayor del grupo”,¹⁶⁷ condenada a doce años por bordar una bandera republicana y, según Tomasa, “por inocente”,¹⁶⁸ es decir, por no desconfiar de sus vecinas que la denunciaron; Tomasa, “una extremeña de piel cetrina y ojos rasgados”,¹⁶⁹ obsesionada por ver el mar ya que toda su familia fue arrojada al río después de ser asesinada por los soldados nacionales.¹⁷⁰

Todas representan el ideal de la miliciana comprometida con la libertad y la defensa del sistema republicano, son leales a la causa, solidarias, conservan en prisión las mismas formas de organización de los comités que integraban durante la República. Están convencidas de que deben sobrevivir para contar la historia, y si bien hablan en voz baja, en algún momento se animan a alzar la voz y levantar el puño para cantar. Se puede deducir que el personaje primordial es el conjunto de voces que no han sido

¹⁶⁴ *Cfr. Ibidem*, s/p.

¹⁶⁵ Dulce Chacón, *La voz dormida*, Madrid: Alfaguara, 2004, p. 13.

¹⁶⁶ Dulce Chacón, *op. cit.*, p. 13.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 18.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 48.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 18.

¹⁷⁰ *Cfr. María José Giménez, art. cit.*, s/p.

tomadas en cuenta como lo son las mujeres que sufrieron, de manera directa o no, las consecuencias y estragos de la guerra civil española. Cada testimonio particular evoca, en ausencia, una polifonía de otras voces posibles, de otras “vidas”.¹⁷¹

La voz narrativa de la novela es la de un narrador extradiegético (heterodiegético) omnisciente en tercera persona que tiene afinidad con los personajes. A veces, la voz narrativa se disipa o se pierde para darle cabida a los pensamientos o a la oralidad de los personajes.¹⁷² La construcción de los diálogos varía según sea necesario para la construcción del discurso: ya sea valiéndose del estilo directo, indirecto e indirecto libre.

El tiempo de la narración en *La voz dormida* lo edifica la autora de modo cronológico, basándose en recuerdos creados a través de la análisis transitoria y la elipsis temporal aparece de manera clara de un capítulo a otro, lo que es esperado por su comienzo *in media res*. El tiempo de la historia comprende de 1937 (se mencionan hechos anteriores, pero la primera referencia fechada es ésta) durante plena guerra civil y 1963 cuando Franco estaba vivo gobernando España, en resumen, la historia transcurre a lo largo de 26 años, con algunas pausas.

El espacio en que se concreta principalmente es el de Madrid, aunque al finalizar la novela se sitúan los personajes en Córdoba.¹⁷³ Pero el espacio protagónico en esta obra es la cárcel de Ventas de Madrid, en donde la muerte real y metafórica se entrona.

¹⁷¹ Cfr. Ivonne Ramírez Ramírez, “La poética de la melancolía en *La voz dormida* de Dulce Chacón”, pp. 4-5, en línea, <http://www.scribd.com/doc/54013435/La-poetica-de-la-melancolia-en-La-voz-dormida-de-Dulce-Chacon>. Con respecto a la polifonía en *La voz dormida* pueden verse los siguientes trabajos: Eleonore Christenson, “El coro en *La voz dormida*. Análisis de las voces polifónicas”, en línea, <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:583211/FULLTEXT03>, y Amanda T. Loveless, *Voice and collective identity in La voz dormida*, tesis de licenciatura, Nueva York, The College at Brockport, State University of New York, 2012, en línea, <http://digitalcommons.brockport.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1008&context=honors>.

¹⁷² Cfr. Ivonne Ramírez Ramírez, *art. cit.*, p. 5.

¹⁷³ Cfr. *Ídem*.

Dulce Chacón usa esta prisión como el escenario donde, nosotros como lectores, vamos a aprender sobre la tortura, humillación y ejecución de las mujeres republicanas.¹⁷⁴

Se hallan niveles narrativos intertextuales evidentes; se presentan a través de citas donde se aluden a Miguel de Molina, Celia Gámes, Antoñita Colomé, Concha Piquer, Valverde, León y Quiroga, figuras de tradición popular, y las menciones precisas de libros de Historia. Los escritos insertos como documentos oficiales, que se distinguen por estar escritos a máquina, son muestras de paratextos, así como los epígrafes y fragmentos de poemas de Paul Celan, Martín Romero, César Vallejo, y la dedicatoria de Dulce Chacón. A los que se vieron obligados a guardar silencio. Estos elementos apoyan las estrategias discursivas que reafirman o consolidan la verosimilitud. También se incorporan fragmentos de un diario y porciones de intercambios epistolares.¹⁷⁵

En cuanto a la estructura, *La voz dormida* es un texto fragmentario fraccionado en ochenta y cinco capítulos, los cuales se encuentran distribuidos en tres grandes partes que encierran y delimitan los temas que se tratan, dándoles un giro circular, acabado. Estos apartados pueden dividirse de la siguiente manera: primera parte, donde se narra la vida de las mujeres en la cárcel de Ventas en Madrid, esta parte introduce la diégesis. Segunda parte, relata la muerte de Hortensia, se desarrolla la diégesis. Tercera parte, la vida después de la muerte de Hortensia, su legado, final de la diégesis.¹⁷⁶

La voz dormida no recurre a la autoficción (narraciones que hablan acerca del proceso de construcción de la novela), como en el caso de *Mala gente que camina* de

¹⁷⁴ Para ahondar más en esta percepción de la cárcel de Ventas como un espacio de muerte y tortura puede verse el capítulo “Ventas y la tortura” en Amanda T. Loveless, *Voice and collective identity in La voz dormida*, tesis de licenciatura, Nueva York, The College at Brockport, State University of New York, 2012, en línea, <http://digitalcommons.brockport.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1008&context=honors>.

¹⁷⁵ Cfr. Ivonne Ramírez Ramírez, *art. cit.*, pp. 5-6.

¹⁷⁶ Cfr. *Ibidem*, p. 6.

Benjamín Prado; la narración está a cargo de una narradora omnisciente que reconstruye la historia del sufrimiento, la lucha y el valor de un grupo de mujeres republicanas encarceladas en la prisión de Ventas, algunas condenadas a muerte. Pero también *La voz dormida* cuenta la historia de muchos hombres que pertenecieron a la guerrilla del monte, o a la del Llano. El tratamiento literario que hace la autora de un hecho histórico, la reconstrucción ficticia de unos sucesos basándose en la memoria histórica a través de los testimonios de las mujeres encarceladas, así como la inclusión de una documentación dentro de la narración, implica un énfasis en la recuperación de la memoria colectiva.¹⁷⁷

En una entrevista Chacón explica el proceso seguido en la construcción de la novela:

Lo que he hecho ha sido ficcionalizar la realidad, he cogido pedazos de realidad y los he incorporado a la novela. La línea argumental de la novela es ficticia, pero el tiempo en el que se desarrolla es real. Las penurias están documentadas en hechos reales. He construido una verdad a medias sobre el hecho de una verdad completamente auténtica. Es la primera vez que mezclo ficción y realidad.¹⁷⁸

Chacón emplea el recurso retórico de la simulación en segundo orden, partiendo de un hecho real, la prisión de Ventas, para borrar la frontera entre lo real y lo ficticio, es decir, para construir su ficción teniendo en cuenta el papel de la memoria histórica en la reconstrucción del pasado. No hay un proceso de escritura autoconsciente —que manifiesta el carácter metafictivo de algunas novelas—; tampoco se hace explícito en la narración el proceso de indagación para poder reconstruir la historia, como en *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, aunque al final de la narración aparece un epílogo que menciona las fuentes empleadas por la autora.¹⁷⁹

¹⁷⁷ Cfr. Juan Carlos Martín Galván, *Realismo documental en la narrativa española a principios del siglo XXI*. Tesis de doctorado, Universidad de Carolina del Norte y Chapel Hill, 2006, p. 132.

¹⁷⁸ Santiago Velásquez Jordán, *art. cit.*, s/p.

¹⁷⁹ Cfr. Juan Carlos Martín Galván, *op. cit.*, p. 133.

Gran parte de esta novela se la debo a una cordobesa de ojos azulísimos. A Pepita, que sigue siendo hermosísima. Y a Jaime, que murió junto a ella el día 29 de abril de 1976 en Córdoba, poco antes de que la policía se presentara a buscarlo, como todos los años, para evitar que se sumara a la manifestación del 1o. de Mayo. Pasen, y llévenselo, les dijo Pepita, y los condujo ante el cadáver de Jaime.¹⁸⁰

Tras esta primera mención, la autora provee una lista de tres páginas más en la que hace una relación de las personas con sus nombres propios y que tuvieron una relación directa con las protagonistas, o vivieron de cerca los acontecimientos.¹⁸¹

Los testimonios y la documentación empleados por la autora recuperan la versión del pasado histórico que los perdedores no habían ofrecido a causa de la represión franquista y el pacto de silencio de la transición. En una entrevista Chacón señala que su novela es un “homenaje a los republicanos y republicanas que perdieron la guerra, es decir, a la gente que no tuvo la oportunidad de contar su historia”.¹⁸² Chacón reconstruye el pasado a través del rescate de la memoria, y no a través del hecho histórico oficial. La autora afirma que lo que al principio surgió como una inquietud personal motivada por “conocer la parte de la historia arrinconada y que no conocíamos”,¹⁸³ se convierte durante la indagación en una inquietud generalizada, ya que la reconstrucción de la historia “permitía dar voz a gente que no había podido hablar hasta entonces”,¹⁸⁴ y, por tanto, su novela no es sólo suya, “sino también de los hombres y mujeres que me dieron con total generosidad sus testimonios”.¹⁸⁵

La obligación de conocer la Historia reciente y la necesidad de preservar la memoria serán los móviles que lleven a Dulce Chacón a sucesivos encuentros con las

¹⁸⁰ Dulce Chacón, *op. cit.*, p. 383.

¹⁸¹ *Cfr.* Juan Carlos Martín Galván, *op. cit.*, p. 133.

¹⁸² Antonio José Domínguez, *art. cit.*, s/p.

¹⁸³ *Ídem.*

¹⁸⁴ *Ídem.*

¹⁸⁵ *Ídem.*

sobrevivientes de la prisión de Ventas, que albergó a miles de mujeres republicanas después de la caída de la República y en los años posteriores a la Guerra Civil.

El hecho de que el origen de esta novela fueran cuatro años de entrevistas a personas que bucearon en sus memorias para dar testimonio de su verdad, lleva a tratar esta narración con parámetros cercanos al género testimonial, a fin de descubrir marcas genéricas propias, pero también de mostrar cómo la novelista tamiza con su narratividad esos testimonios y produce una novela que es una victoria contra el olvido.¹⁸⁶

El testimonio es un género que subvierte lugares comunes de la realidad, denuncia el exceso del poder central y, también, la marginación y el silencio al que fue condenado el testimoniante. El que testimonia da fe de algo, ya que testimoniar supone haber vivido un hecho y ofrecerse como fuente de primera mano,¹⁸⁷ “Y a Rafaela, que nunca había contado su historia y habló conmigo en Cádiz”, dice una de las dedicatorias finales. En la tradición latina, el *mártir* es el que da testimonio de fe y está dispuesto a morir por ella, hoy el que denuncia tiene un componente ético y pragmático,¹⁸⁸ como el de la mujer que le ruega a la escritora que cuente la verdad.

El epígrafe de *La voz dormida* reza: “A los que se vieron obligados a guardar silencio”, o sea a los silenciados por el franquismo, a los que perdieron la guerra y el poder tiránico condenó al ostracismo y a un largo olvido de la sociedad española. La llamada Transición impuso un consenso de silencio, que en los últimos años pareciera quebrarse, permitiendo recuperar la memoria reprimida.¹⁸⁹

¹⁸⁶ Cfr. Gloria Edith Siracusa, *art. cit.*, pp. 2-3.

¹⁸⁷ Cfr. *Ibidem*, p. 3.

¹⁸⁸ Cfr. Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado*, pp. 59-75.

¹⁸⁹ Cfr. Gloria Edith Siracusa, *art. cit.*, pp. 3-4.

En el testimonio actúan el sujeto del enunciado y el mediador, ambos anuncian un discurso que supone dos textos: el primario o prototexto (el que deriva de la entrevista) y el texto definitivo (mediado por el traductor), que es el que llega al lector, quien aunque perciba la *historia verdadera*, por la lógica diegética distinta y por el efecto de *veracidad del testimonio*, ratifica la confianza en el novelista, porque es un género de “buena fe”, ya que supone una afirmación del hablante-narrador como sujeto ficcional.¹⁹⁰

Elvira tampoco cree que sea cierto que Tomasa participara de la matanza, pero añade que las presas cuentan que Tomasa estaba en Castiblanco el último día de diciembre de mil novecientos treinta y uno, en la huelga que había convocado la Federación Nacional de Trabajadores de la Tierra. Y dicen las presas que todos los que estaban allí se armaron de cuchillos y de hoces y masacraron a los cuatro agentes de la Guardia Civil que intentaban disolver la manifestación. También dicen que los mutilaron y que las mujeres bailaron sobre los cadáveres de los guardias civiles.¹⁹¹

El testimonio representa al otro en el espacio público y es una posibilidad de reconstruir la verdad. Antes de la emergencia de este género, el otro había sido representado por los discursos del centro, ese sujeto central es el que se había hecho cargo de la representación del otro, en cambio, el género testimonial preserva el discurso de ese otro tanto como discurso y como historia.¹⁹²

Tomasa sostiene que la guerra no ha terminado, que la paz consentida por Negrín es una ofensa a los que continúan en la lucha. Ella se niega aceptar que los tres años de guerra comienzan a formar parte de la Historia. No. Sus muertos no forman parte de la Historia. Ni ella ha sido condenada a muerte, ni le ha sido conmutada la pena para la Historia. Ella no va a dar treinta años de su vida para la Historia.¹⁹³

El testimonio es una manera de dar voz y nombre a un pueblo anónimo y se ubica en el espacio entre la cultura del opresor y la del oprimido. El escritor desentierra las historias reprimidas, deja su yo burgués para dar vida a la voz del que da testimonio,

¹⁹⁰ *Cfr. Ibidem*, p. 4.

¹⁹¹ Dulce Chacón, *op. cit.*, pp. 189-190.

¹⁹² *Cfr. Gloria Edith Siracusa, art. cit.*, p. 4.

¹⁹³ Dulce Chacón, *op. cit.*, p. 31.

para que aflore auténticamente. Recrea el habla oral y colabora en la articulación de la memoria colectiva, ya que no se trata de historias individuales, sino que los individuos hablan como representantes de grupos sociales, por eso en la novela, se respetan los registros y las formas dialectales; las expresiones coloquiales; los vocativos amorosos. Está claro que la autora evita domesticar al bárbaro, si bien estiliza el discurso del otro, reproduce la oralidad y respeta los modismos regionales. La interpolación del cancionero popular, cuyas coplas entonan las presas, mezcladas con versos de la *Internacional*, en su versión de la FAI de los anarquistas y de las *Internacionales Obreras, Socialistas y Comunistas*, es un intento de reparación de la memoria musical de un pueblo, que se vio obligado al susurro, sin poder elevar la voz para cantar.¹⁹⁴

La transmisión de los testimonios surge de la necesidad de romper el silencio de la historia como de reconstruir un pasado, algo que dejar a los supervivientes ante la pérdida de continuidad histórica.¹⁹⁵

Dos marcas claras del género testimonial son la fotografía y la transcripción de documentos originales. La fotografía no sólo es complemento de la palabra escrita sino que también puede ser un testimonio por sí misma.¹⁹⁶ La fotografía de cubierta de *La voz dormida* es la de una miliciana de la “Columna Uribarry” con un niño en brazos, en el entramado ficcional, encontramos el epígrafe de esta imagen gráfica de tapa:

Tensi, con su uniforme de miliciana, con su fusil en bandolera y la estrella roja de cinco puntas cosida en el costado, sonríe para él, con un niño que no es suyo en los brazos. Era un día

¹⁹⁴ Cfr. Gloria Edith Siracusa, *art. cit.*, p. 5.

¹⁹⁵ Cfr. María Carmen Esteves-Sherer, “Testimonios históricos y ficción literaria en *La voz dormida* de Dulce Chacón”, s/p, en línea, <http://escritores.org/recursos-para-escritores/colaboraciones/7567-testimonios-historicos-y-ficcion-literaria-en-la-voz-dormida-de-dulce-chacon-maria-carmen-esteves-sherer>

¹⁹⁶ Cfr. Gloria Edith Siracusa, *art. cit.*, p. 5.

caluroso de julio, ella se había puesto los pendientes que él le había comprado en Arzuaga y se había recogido el pelo ocultando sus trenzas.¹⁹⁷

[...]

Pero no dirá nada. No dirá que Hortensia, cuando recibió aquellos pendientes, alzó a un niño que no era suyo y gritó que ella tendría uno como ése. Algún día. Y él le hizo un retrato.¹⁹⁸

Con respecto a la otra marca genérica, la reproducción de documentos originales, en la novela se transcriben el parte final de la guerra y la orden de libertad provisional de uno de los protagonistas, con su propia tipografía mecanografiada, cuya verosimilitud no sólo subraya la temporalidad histórica sino que da cuenta de una dramática realidad: la pérdida de la guerra y el triunfo del fascismo.¹⁹⁹

El conflicto que se produce entre el sujeto letrado, que invade la intimidad y la privacidad del que testimonia, en esta novela es neutralizado por Dulce Chacón, quien se hace cargo de un discurso subalterno, el de las presas –las guerrilleras republicanas– el de sus familiares, el de los amigos, sin reproducir el sistema de poder y de dominación del letrado. La novelista deja aflorar las historias soterradas de los marginados, de ahí, por ejemplo, su reconocimiento: “A Tomasa Cuevas, a Soledad Real, a Juana Doña, por sus testimonios escritos”. El conflicto queda zanjado porque el subalterno no habla como individuo, lo hace como un intelectual orgánico, en una posición metonímica representando a su grupo social y en contra del discurso hegemónico.²⁰⁰

Para Fredric Jameson,²⁰¹ el testimonio se percibe en su relación dialéctica con la autobiografía, género del sujeto centrado, en el que se da lugar al despliegue de la memoria como nexo privilegiado por otro. Jameson acude a Bajtín para afirmar que el

¹⁹⁷ Dulce Chacón, *op. cit.*, p. 75.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 371.

¹⁹⁹ *Cfr.* Gloria Edith Siracusa, *art. cit.*, p. 6.

²⁰⁰ *Cfr. Ibidem*, pp. 6-7.

²⁰¹ *Cfr.* Fredric Jameson, “De la sustitución de importaciones literarias y culturales en el Tercer Mundo: El caso del Testimonio”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 36, 1992, pp. 117-133.

testimonio es un ejemplo de diálogo y de polifonía. Propone una nueva representación del subalterno, cuyo discurso es activado por un letrado solidario, que le da voz para que el subalterno tome consciencia del poder de la escritura. El yo testimonial provoca solidaridad con la causa del testimoniante, funciona a nivel ético y político. Dulce Chacón pertenecía por tradición familiar al bando nacionalista, pero se compromete con las historias contadas por las sobrevivientes, las de vecinos y familiares.

La novela testimonial sirve como vehículo para denunciar el pasado y es una forma de rebelión en la sociedad actual. Por ello, la literatura testimonial se utiliza para dar voz a los grupos marginados que no han tenido la posibilidad de contar sus experiencias propias de la historia.²⁰²

Así, se puede decir que en *La voz dormida* la recuperación de la historia es posible gracias a los testimonios orales de varios protagonistas. También en la novela de Chacón se resalta el proceso de la escritura como fuente testimonial para perpetuar la historia, incluso después de que los protagonistas hayan desaparecido. El personaje que tiene consciencia del poder de la escritura es Hortensia, la miliciana que se alfabetizó durante los años de la República. El papel de Hortensia²⁰³ es central para la recuperación de la memoria, pues Hortensia recoge en sus diarios sus experiencias cotidianas dentro de la prisión hasta el momento de ser fusilada. El diario de Hortensia se convierte en un lugar de memoria. Hortensia registra en su diario todo lo que sucede a su alrededor:²⁰⁴

²⁰² Cfr. María Carmen EsteveS-Sherer, *Testimonios históricos y ficción literaria en La voz dormida de Dulce Chacón*, tesis de maestría, Georgia, University of Georgia, 2012, p. 46, en línea, https://getd.libs.uga.edu/pdfs/estevez-sherer_maria_c_201205_ma.pdf.

²⁰³ Paradójicamente, el personaje de Hortensia no tiene un referente empírico real. Dulce Chacón ha manifestado en varias entrevistas que Hortensia es un personaje de ficción inventado, que emula a los muchos casos de mujeres que en la realidad sí sufrieron la misma suerte que ésta condenada a muerte. Véase Santiago Velásquez Jordán, *art. cit.*, s/p.

²⁰⁴ Cfr. Juan Carlos Martín Galván, *op. cit.*, pp. 134-135.

La mujer que iba a morir escribe en su cuaderno azul. Escribe que han ingresado doce mujeres de las Juventudes Socialistas Unificadas y que a ella le van a meter en ese expediente, y que las van a juzgar muy pronto, a las trece [...] Escribe que a Tomasa le han “dado cubo” para quince días [...] Escribe en su diario que a la extremeña le han debido de pasar cosas muy malas, porque nunca quiere hablar de por qué la trajeron aquí [...] Escribe que Tomasa siempre pregunta por el mar [...] Escribe que Elvira se ha puesto buena y que la galería entera está castigada, la chivata también [...] Escribe y escribe mientras Reme la peina.²⁰⁵

Escribir es verbalizar la historia que no se puede contar en voz alta, la de las palabras buscadas y silenciadas antes de llegar a los labios; entonces, el cuaderno azul será soporte de la memoria, que le permitirá a la Tensi conocer la historia de sus padres. También el cuaderno azul es la crónica de la Historia no contada.²⁰⁶ Como afirma Pierre Nora, la memoria se adhiere a lugares que la perpetúan. En este caso, el diario de Hortensia conserva intacto su testimonio y su memoria para futuras generaciones. Además, la escritura también le otorga una voz dentro de la prisión. Si bien es cierto que la escritura que emplea Hortensia es una escritura de la que se ha apropiado el hombre, esto se manifiesta en el hecho de que Hortensia aprende a escribir imitando la caligrafía y sintaxis que le enseñaron otros guerrilleros en el monte, también es cierto que esta escritura contaminada por lo masculino es la que le dará una voz dentro y fuera de la prisión. Cuando Hortensia es fusilada su voz no desaparece, ni queda silenciada, sino que atraviesa las puertas de la prisión para dar testimonio de su vida y de su lucha.²⁰⁷

Hortensia se quitó los pendientes y se los dio a Mercedes, ocultó en la toquilla sus dos cuadernos azules y el documento de su sentencia, y le rogó a la funcionaria que recogiera su bolsa de labor por la mañana y se lo entregara todo a su hermana. Es para la niña, le dijo.²⁰⁸

Pepita descubre que junto a los cuadernos de su hermana también hay una carta para ella en la que le da instrucciones sobre los cuadernos y cómo cuidar de su hija:

²⁰⁵ Dulce Chacón, *op. cit.*, p. 53.

²⁰⁶ *Cfr.* Gloria Edith Siracusa, *art. cit.*, p. 8.

²⁰⁷ *Cfr.* Juan Carlos Martín Galván, *op. cit.*, p. 135.

²⁰⁸ Dulce Chacón, *op. cit.*, p. 220.

Pepita lee una y otra vez los diarios de Hortensia. Una y otra vez. Un día y otro. Y un mes. Y otro mes. Pepita cuenta las páginas de los cuadernos azules y las veces que las ha leído para Tensi, mientras Tensi crece.²⁰⁹

Cuando Tensi, la hija de Hortensia, crece ella toma el relevo de su tía y lee por sí misma las palabras de su madre: “Ahora Tensi los lee sola. Hace tiempo que los lee sola, y también los ha aprendido de memoria”.²¹⁰

Como apunta Halbwachs, la memoria es una construcción social colectiva que aunque parte en principio de un individuo, en este caso Hortensia, sólo adquiere sentido cuando se comparte con un grupo o colectividad, Pepita y Tensi. Mediante su testimonio escrito, es decir, a través de su memoria, Hortensia contribuye a crear una memoria colectiva que hereda a su hija y que se perpetuará para generaciones futuras. Así, las consignas ideológicas y políticas de Hortensia y Felipe se transmiten en la memoria de Tensi (y de otros guerrilleros): “Lucha hija mía, lucha siempre, como lucha tu madre, como lucha tu padre, que es nuestro deber, aunque nos cueste la vida”.²¹¹ Aunque Pepita se opone, Tensi se afilia al Partido Comunista y vindica así la memoria de sus padres.

La influencia que ejerce Hortensia con su voz no se limita al entorno familiar, sino que se extiende entre el resto de las reclusas. Cuando Tomasa y algunas de las presas intentan llevar a cabo una huelga de hambre para protestar por su precaria situación dentro de la prisión, Hortensia toma la palabra para disuadir al resto de las internas y, recordarles su misión dentro de la cárcel.²¹²

—Hay que sobrevivir, camaradas. Sólo tenemos esa obligación. Sobrevivir.

—Sobrevivir, sobrevivir, ¿para qué carajo queremos sobrevivir?

—Para contar la historia. Tomasa.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 232.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 357.

²¹¹ *Ídem*.

²¹² *Cfr.* Juan Carlos Martín Galván, *op. cit.*, p. 137

[...] Resistir es vencer²¹³

Tras el fusilamiento de Hortensia, Tomasa, la única presa que no ha contado la verdadera razón por la que se encuentra presa, rompe su silencio y hace suyas las consignas que un día fueron de Hortensia.

Tomasa no pudo despedirse de Hortensia. Acurrucada en su dolor a oscuras, en su celda y en silencio, se niega a dejarse vencer. Nuestra única obligación es sobrevivir, había dicho Hortensia, en la última asamblea a la que ella asistió. Sobrevivir. Tomasa no permitirá que el dolor la aplaste contra el suelo. Sobrevivir. Locuras, las precisas, había dicho Hortensia. Locura. Ronda el silencio. El silencio hace su ronda y ronda la locura. Sobrevivir. Y ronda y ronda. No se lo vamos a poner tan fácil. No. Tomasa no pudo despedirse de Hortensia. Se acurruca en su dolor. Sobrevivir. Y contar la historia, para que la locura no se acompañe al silencio. Se levanta del suelo. Contar la historia. Se levanta y grita. Sobrevivir. Grita con todas sus fuerzas para ahuyentar el dolor. Resistir es vencer. Grita para llenar el silencio con la historia, con su historia, la suya.²¹⁴

Durante años Tomasa ha reprimido la memoria pero la desesperación y el recuerdo de Hortensia son los catalizadores de esta ruptura de silencio “Es hora de que Tomasa cuente su historia. Como un vómito saldrán las palabras que ha callado hasta ese momento. [...] Palabras que estuvieron siempre ahí, al lado, dispuestas. La voz dormida al lado de la boca. La voz que no quiso contar que todos habían muerto”.²¹⁵

La voz dormida a la que alude Tomasa se interpreta como uno de los mecanismos autoimpuestos por los perdedores y contribuirá a la instauración de la desmemoria o del olvido en el imaginario nacional. Pero lo que se ha reprimido voluntariamente, los espectros del pasado de los que habla Derrida, tarde o temprano encuentran la manera de ver la luz. En la soledad de su celda, Tomasa revela al lector cómo a su “nuera y a sus cuatro hijos los tiraron desde el puente de Almaraz ante sus propios ojos”.²¹⁶ Tomasa se convierte en testigo para mantener viva la memoria de los que ya no están, para llegar a

²¹³ Dulce Chacón, *op. cit.*, pp. 122-123.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 213.

²¹⁵ *Ibidem*, pp. 214-215.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 214.

contar su historia, como habían predicho una vez “los falangistas que empujaron el cadáver de su marido al agua”.²¹⁷ Hortensia es catalizadora de su historia, pero también actúa como catalizadora en la historia de Tomasa, que junto con Pepita y Tensi, toma el relevo para perpetuar en la memoria colectiva lo sucedido a los perdedores: “Porque contar la historia es recordar la muerte de los suyos. Es verlos morir otra vez”.²¹⁸ El recordar la muerte de los que no están impide que la memoria de éstos desaparezca, que sufran una segunda muerte, la del olvido. Obviar la presencia de los espectros, implica seguir la amnesia, ignorar la responsabilidad y la deuda con el pasado histórico.²¹⁹

La voz dormida es un relato donde se tematiza la necesidad de recobrar la memoria de aquellas personas que aún poseen un testimonio vital para una reconstrucción más completa del pasado histórico. Dulce Chacón reconoce que estas historias necesitan contarse, pues sin ellas la memoria colectiva está incompleta. Lo que distingue a *La voz dormida* de otras narraciones analizadas es el énfasis que hace la autora en el hecho de que la restitución de la memoria se hace desde la óptica femenina, lo que significa que la autora no sólo logra la recuperación histórica de la memoria, sino que también reivindica el papel protagonista de la mujer a la hora de escribir el pasado histórico español.²²⁰

las mujeres republicanas [...] primero perdieron la guerra: segundo la posguerra al ser sometidas a una reeducación machista, al tiempo que se les suprimió todos los derechos que se habían conquistado durante la República y no haber sido valorada su lucha en el frente de batalla, en las cárceles o en la resistencia. Su papel no fue secundario. Y esto también constituye una injusticia histórica.²²¹

La narradora tematiza esta idea a través de Elvira. Cuando ésta escapa de la prisión de Ventas huye al monte con su hermano Jaime (Paulino) y hace la guerrilla. Mateo

²¹⁷ *Ibidem*, p. 216.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 215.

²¹⁹ *Cfr.* Juan Carlos Martín Galván, *op. cit.*, pp. 137-138.

²²⁰ *Cfr. Ibidem*, p. 138.

²²¹ Antonio José Domínguez, *art. cit.* s/p.

(Felipe), lugarteniente de Jaime y apodado el Chaqueta Negra, rechaza la idea de que las mujeres estén en el monte, a pesar de que Elvira “había demostrado que era valiente [...] Era lista [...] Tenía formación política, mucho más avanzada que la mayoría de los guerrilleros [...] y en la escuela de campaña daba clases a los hombres que no sabían leer ni escribir”.²²² Pero “era mujer, aunque parecía un muchacho, y las mujeres no deben andar como gatas salvajes por el monte [...] La aceptaba, porque le hablaba de Tensi”.²²³ Elvira reconoce y defiende el papel que tiene la mujer dentro de la República: “Si te crees que yo voy a casarme para llevar limpio a mi marido estás tú bueno. El que quiera ir de limpio que se lave la ropa. No has aprendido nada de la República, Mateo, los tiempos de los señoritos se acabaron”.²²⁴ Elvira le recuerda a Mateo que la República enseña “que los hombres y las mujeres somos iguales”.²²⁵ La respuesta irónica de Mateo denota la actitud de rechazo y de menosprecio que tiene el hombre hacia el ideal de igualdad que expresan muchas mujeres, entre ellas Elvira: “¿Iguales para qué, para lavar la ropa?”.²²⁶ Elvira no se amilana y pasa al contraataque diciéndole a Mateo que las mujeres han adquirido un derecho constitucional que les otorga la posibilidad de opinar: “Y para votar, por ejemplo, que para algo nos dieron el sufragio”.²²⁷ Dulce Chacón pone de manifiesto que la participación activa de la mujer en la lucha guerrillera, su paso por la cárcel, y su experiencia personal dentro del conflicto provee una visión innovadora para escribir el pasado histórico que debe ser contada y validada.²²⁸

²²² Dulce Chacón, *op. cit.*, p. 261.

²²³ *Ibidem*, p. 261.

²²⁴ *Ibidem*, p. 263.

²²⁵ *Ídem*.

²²⁶ *Ídem*.

²²⁷ *Ídem*.

²²⁸ *Cfr.* Juan Carlos Martín Galván, *op. cit.*, pp. 139-140.

Dulce Chacón manifestó que su escritura implicaba un compromiso moral con la historia; este compromiso moral camina hacia indagar en la historia, en un intento de recuperar lo que falta para completar la historia con ciertas garantías. Completar esta memoria histórica no es fácil, pues quedan aún heridas por cicatrizar. Pero al intentar reconstruir la historia la postura a seguir debe ser de comprensión y entendimiento.²²⁹

La mayor inquietud de los supervivientes en *La voz dormida* es evitar que se borre de la memoria colectiva su experiencia, es decir, que caiga en el olvido el recuerdo de su presencia en la historia. Como apuntaba Julita Conesa —una de las Trece Rosas, en una carta de despedida a su madre que la narradora reproduce totalmente en *La voz dormida*— lo fundamental no es llorar ante la desgracia de su muerte, sino más bien asegurarse a toda costa de “que [su] nombre no se borre en la historia”.²³⁰ El compromiso moral de los autores implica atender los deseos de aquellos testigos que han contado su historia su petición es simple pero clara contar la historia para que se sepa y no se olvide la memoria de los muertos. Dulce Chacón ha recibido esta petición de los testigos que le relataron la historia. Dice la autora que “una mujer de Gijón [...] me rogó que contara la verdad”.²³¹ La autora acepta ese compromiso y la novela se convierte en un tributo para todos aquellos cuya voz fue silenciada de una manera u otra, y además se convierte en una reivindicación para la mayoría de mujeres y hombres que directa o indirectamente aparecen retratados de forma ficticia en *La voz dormida*.²³²

La totalidad de *La voz dormida* está basada en el acto de documentar y en la idea de dejar algo que transmitir a las generaciones venideras. Este acto de transmisión sirve

²²⁹ Cfr. *Ibidem*, p. 140.

²³⁰ Dulce Chacón, *op. cit.*, p. 199.

²³¹ *Ibidem*, p. 387.

²³² Cfr. Juan Carlos Martín Galván, *op. cit.*, p. 141.

tanto de documentación ficcionalizada como real, ya que la novela está documentada en hechos reales. Los referentes reales relacionados con la historia son utilizados por Chacón para facilitar la simulación entre la realidad y los personajes.²³³

Por este motivo, la novela se convierte en una reconstrucción literaria de un suceso real. En la novela, el juego de la simulación se sustenta porque aparecen referentes reales que sostienen la narración dentro de los límites de la verosimilitud. Estos referentes reales abren la puerta al juego de la simulación de segundo orden. La autora comenta:

Yo había oído la historia de una mujer que estaba embarazada cuando acabó la guerra, la condenaron a muerte y esperaron a que naciera el hijo para fusilarla. Esta historia me impresionó muchísimo y empecé a rastrearla, y al rastrear esa historia me encontré con muchas otras que eran, a lo mejor no tan dramáticas, pero muy bárbaras también. Tenía hace mucho tiempo ganas de contar la historia que no me han contado a mí, la historia de los perdedores de la guerra civil española. Pero es una novela, he tomado parte de la realidad de sus vidas para darles carne y hueso a los personajes de mi novela.²³⁴

La oposición realidad-ficción es esencial en esta novela, porque debate los límites entre literatura y realidad. Y es la acción de difuminar la frontera entre referentes, reales y ficticios, apelando a la verosimilitud de las situaciones, lo que permite ficcionalizar en *La voz dormida* el suceso histórico. Pero esto es gracias a que la realidad representada está dentro de los límites de la verosimilitud. Pues la realidad de referencia representada en el texto de Dulce Chacón siempre es reconocible, es decir, verosímil dentro de los límites que sustentan la realidad. Se depende siempre de un referente real identificable que permite llevar a cabo el juego de la simulación en la representación de la realidad²³⁵ que expone Baudrillard. Este juego pone de manifiesto la inestabilidad de la propia

²³³ Cfr. María Carmen Esteves-Sherer, *Testimonios históricos y ficción literaria en La voz dormida de Dulce Chacón*, tesis de maestría, Georgia, University of Georgia, 2012, p. 46-47, en línea, https://getd.libs.uga.edu/pdfs/estevez-sherer_maria_c_201205_ma.pdf.

²³⁴ Belén Sánchez, “Dulce Chacón: ‘Tenía muchas ganas de contar la historia de los perdedores de la guerra, la que no me contaron a mí’”, (entrevista), *Terra: Cultura y Ciencia*, 2012; en línea, <http://cultura.terra.es/cac/articulo/html/cac598.htm>.

²³⁵ Véase nota 112 del capítulo 4.

realidad representada, exponiendo la problemática relación entre la ficción y la realidad (ficción e historia).

Baudrillard explica la diferencia entre representación y simulación apelando a cuatro fases de la imagen.²³⁶ Para Baudrillard, la representación tiene una capacidad dialéctica pues existe una meditación visible e inteligible de lo real, es decir, que la representación se basa en el principio de que el signo y lo real son equivalentes. La simulación, sin embargo, “al contrario que la utopía parte del principio de equivalencia, de la negación radical del signo como valor, parte del signo como reversión y eliminación de toda referencia”.²³⁷ De este modo, la simulación es para Baudrillard un “fingir tener lo que no se tiene”²³⁸ y, por tanto, el simulacro es la producción (o reproducción) de un objeto o evento. Para el teórico francés el simulacro “remite a una ausencia”.²³⁹ La simulación plantea que la verdad, la referencia, la causa objetiva, han dejado de existir definitivamente; esto quiere decir que la simulación cuestiona “la diferencia de lo ‘verdadero’ y lo ‘falso’ de lo ‘real’ y de lo imaginario”.²⁴⁰ El momento crucial, el salto al simulacro, se da en la transición desde unos signos que disimulan algo a unos signos que disimulan que no hay nada.

Destacan sin duda tres tipos de simulaciones según las concibe Baudrillard.²⁴¹ La primera es una simple representación de lo real, es decir, una copia artificial partiendo de un modelo real. La segunda, sin embargo, se propone borrar la frontera entre la realidad y la propia representación. En ambas simulaciones el referente real existe. El tercer tipo

²³⁶ Véase nota 114 del capítulo 4.

²³⁷ Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, p. 13.

²³⁸ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 8.

²³⁹ *Ídem*.

²⁴⁰ *Cfr. Ibidem*, pp. 8-10.

²⁴¹ Véase nota 116 del capítulo 4.

de simulación, y el que más preocupa a Baudrillard es la simulación de tercer orden en la que el modelo, es decir, la representación de lo real sustituye a dicho referente real. En otras palabras, estos modelos que suplantán la realidad no son en sí la realidad.

Para este análisis es muy útil la simulación de segundo orden, pues en *La voz dormida* se parte de un referente real, es decir, que lo real es identificable y se enfrenta de forma dialéctica con la representación de dicho referente real. En este caso, el elemento real es la cárcel de Ventas, en Madrid, y las circunstancias difíciles en las que vivían las presas en esta prisión durante la posguerra. Reducidas al silencio y víctimas de vejaciones, al tiempo que enferman, mueren o son ejecutadas sus compañeras. En la simulación de segundo orden lo que interesa es borrar la frontera entre la realidad y la representación, es decir, entre lo real acontecido y lo ficticio o artificial recreado por el autor. Se trata de una simulación donde la copia es tan perfecta que borra la distinción entre ella y la realidad que copia. En las simulaciones de segundo orden la imagen disimula y deforma la realidad, se da un borrón de los límites entre lo real y la copia. Estas imitaciones de segundo orden con el tiempo llegan a confundirse con el original.

Dulce Chacón usa la simulación de segundo orden, anclada en el realismo, para borrar la frontera entre lo histórico y lo inventado, para difuminar lo real acontecido y lo imaginario, ya que el referente real que podía funcionar, según White, para distinguir lo histórico de lo ficticio, es atacado por la simulación, en un intento de fragmentar aún más la división entre ambos elementos. Por eso, la autora distorsiona las nociones de espacio y tiempo con una mezcla de rigor histórico y fantasía en donde los personajes creados, a veces reales, viven en un mundo de ficción; o a veces personajes puramente ficticios como el personaje de Tensi son tratados como si tuvieran una existencia real.

Un ejemplo de esto es que en *La voz dormida* abundan fechas específicas que sitúan al lector frente a datos históricamente verificables. Entre los referentes reales destacan los que aluden a la resistencia de la guerrilla del Llano, el avance de las fuerzas aliadas en la Segunda Guerra Mundial, la impotencia de los exiliados, la decepción experimentada al firmarse el tratado de no intervención, la responsabilidad de Santiago Carrillo en la retirada del Valle de Arán, el protagonismo excesivo de Jesús Monzón.²⁴²

En la narración también se hace hincapié en el papel significativo que desempeñan las presas dentro de la cárcel a la hora de apoyar a la guerrilla y la causa del partido:

Hacia tiempo que el taller de Ventas aprovisionaba de ropa de abrigo a la guerrilla. Reme había descubierto la forma de engañar a la funcionaria que contaba la tela, el hilo y el tiempo que se empleaba en confeccionar una pieza.²⁴³

La narradora tematiza la estrecha vigilancia a la que se someten las presas, esta vigilancia se incrementa a través de una reclusa, la chivata, que se convierte en los ojos y oídos de las funcionarias cuando éstas no están presentes: la chivata siempre está “ávida por encontrar cualquier información que le sirva de moneda de cambio”.²⁴⁴ Las operaciones clandestinas se coordinan desde el exterior, lo que significa que las presas lograron establecer una vía de comunicación burlando la vigilancia mediante el ingenio: “Tomasa advierte a Sole, porque hace un mes que Sole mordió un pimiento y se llevo en la mordida la mitad de un *Mundo Obrero*, escrito en papel Biblia”.²⁴⁵ La autora admite que la invención de estos hechos para burlar la vigilancia dentro de las cárceles parte de un referente real. En lo que atañe a *Mundo Obrero*, la autora dice que “en la cárcel de

²⁴² Cfr. Ana Corbalán, “Metaficción historiográfica en la novela española del siglo XXI: Hacia una reconstrucción del pasado nacional”, en *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura*, vol. 16, otoño, 2011, p. 30.

²⁴³ Dulce Chacón, *op. cit.*, p. 252.

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 34.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 245.

Segovia los militantes comunistas pudieron burlar la censura y los registros para pasar en una cajetilla de tabaco un ejemplar del *Mundo Obrero* en miniatura escrito en papel Biblia”.²⁴⁶ Chacón parte de un hecho real y elabora un suceso que, aunque es ficticio, cae en los límites de la verosimilitud al estar siempre reforzado por un referente real.²⁴⁷

En *La voz dormida*, la reiterada mención de referentes reales dentro de la narración facilita el juego de simulación. Destaca sin duda el paralelo que la narradora establece entre las protagonistas de *La voz dormida* y otras presas, entre ellas Las Trece Rosas.²⁴⁸

La mujer que iba a morir [Hortensia] escribe que han ingresado doce mujeres de las Juventudes Socialistas Unificadas y que a ella la van a meter en ese expediente, y que las van a juzgar muy pronto, a las trece. Trece, como las menores que fusilaron el cinco de agosto de mil novecientos treinta y nueve, como *Las Trece Rosas*.²⁴⁹

Comenta la narradora que Reme y Elvira “estaban en la prisión de Ventas el tres de agosto de mil novecientos treinta y nueve, cuando regresaron del juzgado número ocho las trece menores. Y recuerdan que una de ellas se colocó las medias antes de salir hacia la capilla, y otra se cortó las trenzas”.²⁵⁰ Al partir de un referente real –el suceso que narra el proceso y fusilamiento de Las Trece Rosas– la narradora puede situar, jugando con la simulación, a Reme y Elvira en el mismo lugar y al mismo tiempo que las trece menores.²⁵¹ En el epílogo de *La voz dormida*, Dulce Chacón revela que fue en realidad Isabel Sanz Toledana la que “compartió celda con Las Trece Rosas”, y que a

²⁴⁶ Antonio José Domínguez, art. cit., s/p.

²⁴⁷ Cfr. Juan Carlos Martín Galván, *op. cit.*, p. 142.

²⁴⁸ Con respecto al paralelismo entre las protagonistas de *La voz dormida* y las Trece Rosas veáanse los siguientes artículos: Susana Báez Ayala, “Eros y Thanatos en *La voz dormida* de Dulce Chacón”, en *Actas del IV Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres*, 15-31 de octubre del 2012, Jaén, en línea, http://www.revistacodice.es/publi_virtuales/iv_congreso_mujeres/comunicaciones/BAEZAYALA.pdf; María Carmen Esteves-Sherer, “Testimonios históricos y ficción literaria en *La voz dormida* de Dulce Chacón”, en línea, <http://escritores.org/recursos-para-escritores/colaboraciones/7567-testimonios-historicos-y-ficcion-literaria-en-la-voz-dormida-de-dulce-chacon-maria-carmen-esteves-sherer->.

²⁴⁹ Dulce Chacón, *op. cit.*, p. 53.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 197.

²⁵¹ Cfr. Juan Carlos Martín Galván, *op. cit.*, p. 143.

través de una variada documentación sobre el caso, entre la que se encuentra el libro de Giuliana di Febo, o las cartas de Julia Conesa –una de ellas reproducida dentro de la narración–, la autora logró reconstruir la historia de este suceso.²⁵²

En *La voz dormida* predomina la mención de referentes reales relacionados con la guerrilla del Llano, la ofensiva armada contra el fascismo y los conflictos internos en la dirección del PCE. La narradora tematiza la disputa ideológica entre los principales partidos de izquierda y su falta de unión y compromiso para lograr una lucha conjunta y eficaz. Cuando los presos políticos, comunistas, anarquistas y socialistas, unidos bajo el estandarte de UNE, mantienen sus asambleas y reuniones en la prisión de Burgos donde está preso Jaime, el orden del día trata sobre las cuestiones arriba mencionadas: “La responsabilidad de Santiago Carrillo en la retirada del Valle de Arán, el protagonismo excesivo de Jesús Monzón, su imprudencia, y el optimismo desmesurado y la ausencia de estrategia de la UNE para una invasión”.²⁵³ Los guerrilleros discuten entre sí las causas que provocaron el fracaso de la invasión y la guerrilla así como la falta de apoyo popular e internacional, arguyendo entre otras cosas que es el PCE y su afiliación político-ideológica con la Unión Soviética lo que imposibilita el éxito de la izquierda en España: “Si no fuera porque todo el mundo piensa que, si la República vuelve, el Gobierno sería para vosotros, [los comunistas] nadie temería un satélite de la Unión Soviética en el sur de Europa”.²⁵⁴ La mención de estos referentes reales favorecen el juego de la simulación al permitir insertar personajes ficticios dentro de lo histórico, por ejemplo la narradora comenta que “Jaime se reunió con Jesús Monzón en una bodega de

²⁵² Véase Dulce Chacón, *op. cit.* p. 386.

²⁵³ Dulce Chacón, *op. cit.*, p. 329.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 328.

Ave María para preparar la ofensiva del Valle de Arán”.²⁵⁵ La autenticidad del hecho, es decir, la preparación y ejecución fallida de la invasión, así como la participación activa de Jesús Monzón, hacen verosímil la presencia de Jaime en el suceso.²⁵⁶

Además, la inserción de la documentación no sólo facilita la simulación, sino que amplía el efecto de verosimilitud aun cuando la reproducción de dicha documentación se realiza con un recurso de impresión elemental, los documentos muestran un aspecto mecanografiado. Destacan el parte oficial de guerra donde Franco proclama el fin de la guerra y la derrota del ejército rojo; el documento de la sentencia de Hortensia; el acta de constitución de la Agrupación Guerrillera de Cerro Umbría; el indulto que el gobierno extendió coincidiendo con el año Jacobeo, y el documento que recoge las instrucciones de la libertad condicional de Jaime al ser puesto en libertad en 1963. La autora dice que al entregar su manuscrito a la editorial los documentos formaban parte de la narración y estaban en cursiva para destacar que eran reales; pero la editorial le sugirió que fueran textos mecanografiados para señalar su temporalidad histórica. El efecto que se pretende conseguir es ampliar la verosimilitud de la narrado apoyándose siempre en una documentación real que funciona como referente para el juego de la simulación.²⁵⁷

La inclusión prolífica de documentación, unida a la insistencia de Chacón en recalcar la autenticidad de los hechos narrados, ha motivado a que en ocasiones surjan cuestionamientos críticos en cuanto a la condición genérica del texto. El empleo de datos y documentos históricos dentro de la narración tiende a hacer que la crítica se aproxime a la novela desde un punto de vista demasiado histórico, tildando a la narración de

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 320.

²⁵⁶ *Cfr.* Juan Carlos Martín Galván, *op. cit.*, p. 144.

²⁵⁷ *Cfr. Ibidem*, p 145.

simple reportaje periodístico,²⁵⁸ y no la contemple como lo que es, como una ficción que puede catalogarse como perteneciente al subgénero de la novela histórica.²⁵⁹

Se puede decir que *La voz dormida* es una ficción testimonial que vindica las injusticias cometidas a los perdedores de la contienda para que se conozcan y no se repitan. La novela es un testimonio de las condiciones infrahumanas que se vivían en las cárceles franquistas, las atrocidades de la guerra, los fusilamientos indiscriminados, las torturas sufridas en los interrogatorios y las situaciones degradantes de las presas. Los referentes reales cuestionan las fronteras divisorias que hay entre lo real y lo inventado. La novela crea confusión en sus lectores, quienes al leer el texto no pueden discernir los eventos ficticios de los verídicos. Aunque la novela no es fiel en su reconstrucción del pasado, Chacón contribuye a reescribir y redescubrir otra versión del registro histórico para vindicar unas vidas que quedaron silenciadas y olvidadas tras la guerra civil.²⁶⁰

Los incidentes que han sucedido en las vidas de estas mujeres no las hacen únicas, todas ellas han sido documentadas en textos históricos, testimonios escritos u orales de la época, en los que se ha inspirado Dulce Chacón, nada parece hacerlas excepcionales, ya que las circunstancias históricas en que les tocó vivir las hace parecerse a tantas otras de sus contemporáneas. Así, Dulce Chacón crea arquetipos literarios inspirándose en mujeres reales que han contado o escrito sus historias o vivieron y murieron, por lo que otros han tenido que contarlas o escribirlas para que no se olviden. La mezcla de

²⁵⁸ Véase Antonio José Domínguez, *art. cit.*, s/p, en donde la autora comenta esta cuestión y, además, aclara que *La voz dormida* como novela tiene una estructura adecuada a este género literario.

²⁵⁹ Cfr. Juan Carlos Martín Galván, *op. cit.*, pp. 145-146.

²⁶⁰ Cfr. Ana Corbalán, “Metaficción historiográfica en la novela española del siglo XXI: Hacia una reconstrucción del pasado nacional”, en *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura*, vol. 16, otoño, 2011, p. 31, y Ana Corbalán “Homenaje a la mujer republicana: Reescritura de la Guerra Civil en *La voz dormida*, de Dulce Chacón y *Libertarias*, de Vicente Aranda”, en *Crítica Hispánica*, vol. XXXII, núm. I, 2010, pp. 47-48.

nombres e historias es deliberada y contribuye a la literalización de las historias de las mujeres encarceladas al tiempo que hace comprender al lector que sus sufrimientos son comunes, todas pasan hambre y frío, todas sufren y temen por sus familiares.

El objetivo de Dulce Chacón no es la reivindicación de esta o aquella víctima del franquismo, de lo que se trata es de restituir a todas y de denunciar el encarcelamiento injusto que soportaron durante muchos años en algunos casos por razones banales.²⁶¹

Sería errado suponer que dulce Chacón inaugura el interés por la participación de las mujeres en la lucha antifranquista; pero lo que sí es cierto es que lo que la novelista aporta es la convincente representación literaria de la memoria colectiva, la identificación de los lectores de ficción con esta forma de reflejar el pasado, la redefinición de lo heroico novelesco desde una perspectiva actual de género.²⁶²

La voz dormida muestra la reconstrucción de una memoria colectiva, en el despertar de voces aletargadas, y en la conjunción de historia y ficción se plasma la escritura de una novela ejemplar. Las voces femeninas activadas por una novelista solidaria con sus discursos testimoniales, encuentran cauce en la ficción que reconstruye una memoria llena de heridas que aún no cicatrizan.

Estos testimonios son una llave para entender la guerra civil española: una guerra que nunca ha sido de las actuales generaciones de españoles, sino de sus padres y abuelos. Ahora los hijos y los nietos participan de la memoria mediante testimonios históricos sobre el hambre, la represión, la guerrilla antifranquista (maquis) y especialmente los acontecimientos históricos de mujeres encarceladas.

²⁶¹ Cfr. María José Giménez, *art. cit.*, s/p.

²⁶² Cfr. Carmen Servén, *art. cit.*, p. 589.

CONCLUSIONES

Una cosa que observamos en esta investigación es que no es la Historia oficial la que tiene importancia en la sociedad, es el grupo social el que determina lo que es digno de recordar y cómo debe recordarse. Dentro de la sociedad española los medios utilizados para recordar son: la narración oral, las imágenes (pintadas o fotografiadas), los documentos históricos, los monumentos oficiales y el espacio geográfico y social (por ejemplo una ciudad con que está relacionado algún acontecimiento importante de la guerra). La sociedad, entonces, mantiene el mito en contra de toda la historia oficial. La memoria tiene lógicamente un fuerte enlace con la historia, con la realidad e incluso con la literatura.

Las modalidades y medidas de recuperación de la memoria histórica y de fijación de la memoria colectiva son de naturaleza variada. Una de éstas es el texto literario, un objeto semántico que a menudo contribuye de manera determinante a la descomposición, construcción y reconstrucción del relato cronotópico de la sociedad que lo produce, independientemente de las características formales que lo identifiquen.

De este modo, la literatura de la memoria ha encontrado un campo fértil y un gran público interesado en consumir estas manifestaciones literarias vinculadas a los temas de la memoria de la guerra civil y el franquismo; con el consiguiente riesgo de convertirse en un objeto de consumo cotidiano. La literatura, en este tiempo en el cual la memoria inunda el espacio de lo público, participa, de manera más o menos mediada, del debate, interrogando al mismo tiempo su estatus, límites y posibilidades a la hora de intervenir.

En un contexto como el español, caracterizado en las últimas décadas por la oleada del recuerdo se perfila desde mediados de los setenta del pasado siglo un tipo de producción que hemos denominado “ficciones de la memoria” y que se encarga de realizar

a la vez dos tareas de extrema complejidad, a saber: el restablecimiento de la verdad histórica que había sido prohibida durante todo el franquismo y, al mismo tiempo, la liberación de los demonios interiores del individuo y de la sociedad entera por medio de la explicitación catártica de éstos en el papel. Se trata de una producción artística que se apoya en la memoria de quienes no pudieron proporcionar una expresión escrita a su propio pasado durante la época de la dictadura y guardaron, entonces, sus recuerdos en espera de tiempos de libre manifestación del pensamiento. A lo largo de cerca de cuatro décadas de democracia, en las que se han producido decenas de obras de ficción sobre la guerra civil y la dictadura, han variado las técnicas expresivas, los temas, los tipos de personajes, los géneros y los gustos del público; sin embargo, entre varios, el principal elemento distintivo y diferenciador de la literatura más reciente a la hora de compararla con la que se produjo hasta avanzados los noventa es que los autores contemporáneos, por obvias razones cronológicas, raramente cuentan con su propio testimonio autobiográfico para la elaboración de sus historias.¹ De hecho, varias de las contribuciones literarias recientes alrededor de la guerra civil se deben a escritores que nacieron terminada la contienda y, en ocasiones, que tuvieron la experiencia tan sólo o ni siquiera de los últimos años de la dictadura. A esto se tiene que añadir que quienes se dedican a la novela contemporánea acerca de los años 1936-1939 se esfuerzan por recordar y reconstruir en una época en la que la memoria comunicativa de la guerra civil está llegando a su fin; es decir, al fallecer en los últimos años la mayoría de los supervivientes, los recuerdos directos se han convertido en un recurso que ya no está fácilmente al alcance de historiadores, escritores y simples

¹ Aunque cabe aclarar que desde mediados de los años ochenta comienzan a convivir autores que no tuvieron una experiencia directa del conflicto bélico, y escriben obras sobre el tema, con autores que sí participaron directamente en la guerra civil y que escribieron obras desde su experiencia del conflicto. Ejemplo de esto serían los casos de Muñoz Molina con *Beatus Ille* (1986) y Julio Llamazares con *Luna de lobos* (1985), autores que no vivieron la guerra, y el de Miguel Delibes, que sí participó en la contienda y que refleja su vivencia en una obra como *Madera de héroe* (1987).

ciudadanos. Cabe entonces preguntarse si es lícito seguir hablando de “literatura de la memoria” aun cuando la memoria misma ya no es una fuente directa para las obras de ficción, sino que se ha convertido más bien en el motivo narrativo central.

De este modo, numerosos lectores y críticos cuestionan la validez moral dentro del proceso de configuración de la memoria colectiva que pueden presentar obras que no surgen de la experiencia, sino que se basan enteramente en la suposición y en la recreación. Según los historiadores, una parte de la labor pública de los escritores es acreditar su propia lectura del pasado como representativa de los sentimientos de un grupo social; sin embargo, lo que les permite presidir la amalgama de los recuerdos de varios sujetos es haber compartido las mismas vivencias en relación con el periodo histórico tratado.

Pero en el caso específico de la literatura de la guerra civil, la memoria a la que se hace referencia no puede sencillamente interpretarse como un flujo cerrado que está al alcance exclusivo de quien vivió la guerra almacenando recuerdos y sobrevivió hasta poderlos contar libremente. Al tratarse de una memoria encarcelada, acallada y, sobre todo, no resuelta, puede decirse que su carga desbordó los límites biológicos que le imponía la edad de sus testigos y se extendió a la generación siguiente, cuya infancia y juventud quedaron marcadas en la dimensión privada por historias oídas a sus protagonistas, derrotados, quienes vivieron en el silencio, y en la esfera pública por una retórica política que recrudecía la escisión memorial que se había perfilado durante la guerra y perpetuaba las circunstancias que la habían originado. En un mundo donde era todo banderizo donde la memoria de muchos no encontraba cabida en la versión oficial acerca del pasado, se criaron los que pueden definirse “niños de la guerra”, sujetos que aprendieron temprano a encajar fragmentos de informaciones dispersas, hechos a veces contrastados y vagos recuerdos sobre frases susurradas durante ensueños angustiosos y que en algunos casos se encargaron

de relatarlos en cuanto las circunstancias se lo permitieron. Debido a que toda la vida de estos “niños” quedó supeditada al recuerdo de la guerra, no expresado y latente tanto en el ámbito familiar como en el colectivo, no se juzga apropiado ni útil desautorizar enteramente su intento de poner orden a la multiplicidad de versiones individuales y memorias que llegan hasta ellos.

La dimensión de la memoria individual no se concibe como un cofre transparente que guarda los acontecimientos en orden cronológico y que permite recuperarlos a voluntad de su dueño, sino que se describe como una facultad cerebral escurridiza hasta cierto punto voluntaria, que alterna una conciencia a menudo alterada del pasado con huecos memoriales que pueden quedar ocultos para siempre o esconderse momentáneamente bajo el olvido para luego resucitar de manera súbita. Por las razones que se acaban de enunciar, sin pretender sustituir la reconstrucción de quienes estuvieron presentes y conscientes durante la guerra, la perspectiva semi-distanciada de la generación de los niños y nietos de la guerra, al mismo tiempo que no excluye una honda participación e implicación personales, proporciona una visión general de conjunto que no podría perfilarse si quien se encarga de relatar no estuviera directamente involucrado en la época en la que se desarrollan los acontecimientos narrados. La posición histórica de los niños y nietos de la guerra intermedia entre la exclusión total y la participación directa, les permite asumir una postura crítica y en absoluto partidista, hasta hace pocos años sólo parcialmente lograda al enfrentarse con un período tan conflictivo tanto en la historiografía como en la literatura. Esto nos lleva a otorgar a los niños de la guerra y los nietos de la guerra la facultad de narrar la guerra civil en virtud no de vivencias directas, sino a la luz de las cicatrices que heredaron y de la necesidad profunda de buscar la verdad histórica que brotó en ellos por haber crecido bajo una dictadura o bajo las consecuencias de ella.

Así, la literatura española contemporánea que se enfrenta con los temas de la guerra civil, de la dictadura y de la memoria de dichas épocas se sitúa en un contexto social de recuperación de la memoria histórica y de oposición en contra de todo tipo de olvido que impida una reconstrucción terapéutica del pasado español. La complejidad del objeto de dicha reconstrucción (la memoria misma) y la controversia que todavía rodea el tema de la guerra civil quedan reflejadas tanto en el debate público como en la pluralidad de elaboraciones artísticas que se han dedicado a la fijación de los sucesos del siglo XX español. Cabe considerar ahora cuál es el papel que desempeñan en la óptica de esta labor aquellas obras que ahondan directamente en la encrucijada de la memoria y del olvido del trauma nacional español.

En la novela española del período posterior a la transición se superan los límites entre Historia y ficción, pues ambas son dos procesos de recreación e interpretación. Primero se cuestiona la historia como verdad absoluta hasta ahora planteada por la historiografía positivista. La posmodernidad afecta a la historiografía de dos modos: niega la posibilidad de construir grandes relatos es decir niega el empirismo histórico como base de sus paradigmas; rehúsa también la posibilidad de reconstruir el pasado ya que los documentos no son pruebas reales de lo sucedido sino discurso y representación. Por tanto se comienza a considerar la Historia como un proceso de reconstrucción y reelaboración del pasado. En esta perspectiva, la Historia aparece no sólo como saber sino también un saber hacer.

White plantea que los textos históricos son otra especie de ficción verbal cuyos contenidos son tanto inventados como encontrados y cuyas formas tienen más en común con su contrapartida literaria que con la científica. En consecuencia, todos los historiadores utilizan formas de entramado y concatenación determinadas por las categorías culturales de la sociedad a la que pertenecen. El historiador selecciona su material, lo pone en

determinado orden, subraya la importancia de tal documento y no otro; es decir es él quien le otorga sentido, lo cual encaja en el subjetivismo propio de la narración ficcional. Este distanciamiento entre el historiador y el suceso histórico es precisamente el elemento que la crítica tanto de la literatura posmoderna como la poshistoria ponen de manifiesto.

Se deduce del análisis hecho que novela e historia caminan juntas desde la antigüedad sin que se puedan establecer fronteras claras entre las dos formas de conocimiento y narración. Así la novela histórica debe entenderse como una forma moderna de actualización de esa larga tradición de intercambios entre la novela y la historia.

Los trabajos literarios a los que se aplica la definición de literatura de la memoria, no pretenden proporcionar una narración que se convierta en referencia histórica. Lo central en estos escritos no es la certeza, sino la voluntad de sacar a la luz historias encubiertas que resuenan en los recuerdos de los escritores gracias a cuentos silenciados escuchados desde una edad muy temprana. Uno de los méritos de estos escritores es explicitar la naturaleza de la dimensión que aloja el contenido de esta nueva literatura: un espacio liminar donde conviven y forman un tejido perfecto lo verosímil relacionado con la Historia y las varias historias de ficción que lo recrean.

Pese a las críticas que se establecen contra la literatura sobre los límites de verdad, en ella podemos encontrar las imágenes más precisas del horror del pasado reciente y de su textura de ideas y experiencias. Las diferentes elaboraciones literarias de la derrota, de la lucha, de la represión son esenciales en la representación (en el sentido de traer al presente) de la memoria, de la historia cotidiana, de la experiencia humana, individual y al mismo tiempo colectiva del pasado reciente español. La literatura logra hacer comprender al lector, desde puntos de vista subjetivos, lo que significó esa época para las personas que la

vivieron, también consigue compartir su dolor, el miedo, la rabia y también la esperanza que pasaron, lo cual la historia no logra hacer.

Parafraseando a Betriz Sarlo, la literatura no liquida todos los problemas planteados, ni puede explicarlos, pero en ella un narrador siempre piensa desde fuera de la experiencia, como si los humanos pudieran apoderarse de la pesadilla y no sólo padecerla.

El análisis de estas narraciones desde la perspectiva del tópico del fantasma o aparecido nos lleva a una situación concreta: mientras que para el historiador es fundamental el tipo de materiales con los que trabaja (documentos o testimonios), pues ellos determinan el rumbo de su investigación, hacer historia o hacer memoria; para el novelista no hay una restricción en el tipo de materiales que puede usar para llevar a cabo su ficción, puede usar los objetos-documentos exclusivamente o los testimonios de personajes marginales u olvidados por la Historia, pero también puede combinarlos. Así pues mientras para el historiador resulta problemático el intento de construir una historia que incluya a la memoria como materia prima; para el novelista el incluir aspectos de la memoria del pasado resulta enriquecedor para su labor fabuladora, aunque habría un aspecto negativo en este tipo de relatos, ya que no pueden reclamar una forma de conocimiento, una fidelidad histórica, no pueden reclamar un estatus de veracidad no obstante se ostenten como relatos reales.

No hay duda de que la literatura ha sido un instrumento de empatía y un modo de acercar los acontecimientos traumáticos del pasado a la sociedad civil. En su subjetividad, las novelas, aunque fundan un mundo autorreferencial, pueden rastrearse en su interior correspondencias con la realidad e identificar la diversidad de voces ideológicas y representaciones sociales de un tiempo. Por este motivo, la literatura se ha convertido en una herramienta útil para la transmisión de memoria, y en una vía eficaz para la realización

del trabajo de duelo en España. Muchas de estas novelas hacen un esfuerzo por integrar elementos sociales e individuales para ofrecer una visión imparcial del conflicto.

Hay un tipo de conocimiento que proporciona la ficción y que es un conocimiento empático o emocional; es decir, a través de la ficción uno intenta ponerse en el lugar o en la piel de quienes han vivido otras experiencias.

La guerra genera una serie de patrones culturales y éticos con los que muchos de los españoles se sentían derrotados: esas identidades que de alguna manera fueran expulsadas de esos lugares imaginarios, constituyeron una identidad colectiva que quedó dañada y que desde hace unos años, con el trabajo de duelo emprendido por la sociedad española, está siendo restituida. Además, en un escenario íntimo confronta al lector con sus propios recuerdos, o con las representaciones literarias y visuales que han forjado su propia idea de la guerra.

BIBLIOGRAFÍA

- ACEVES Lozano, Jorge E. “Memorias convocadas. Los concursos de testimonios como fuente para la historia oral contemporánea”. en *Espiral*, núm. 41, vol. XIV, enero-abril, 2008, en línea, <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=13812034001>.
- AGUILUZ Ibargüen, Maya y Gilda Walkman M. (coords.). *Memorias (in) cógicas. Contenidas en la historia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, 2007.
- AINSA, Fernando. “Invención literaria y ‘reconstrucción’ histórica en la nueva narrativa latinoamericana”, en Karl Kohut (ed.). *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt-Madrid: Vervuet-Iberoamericana, 1997, pp. 111-121.
- ALAPONT, Vicente. “Entrevista a Dulce Chacón”, en línea, <http://www.mujeractual.com/entrevistas/chacon/>.
- ALBERCA Manuel. “Aventis de autor (autoficciones)”, en *Clarín. Revista Nueva de Literatura*, 7 de mayo de 2007, en línea, <http://www.revistaclarin.com/567/aventis-de-autor-autoficciones/>.
- ALBORG, Juan Luis. *Hora actual de la novela española*. Tomo I. Madrid: Taurus, 1963 (Colección Persiles).
- ALLIER Montaña, Eugenia. “El auge contemporáneo de la memoria”, en *Humanidades y Ciencias Sociales*, UNAM, vol. 5, núm. 43, 2009, pp. 16-17, en línea, http://www.humanidades.unam.mx/revista_43/revista_43tema13pdf.
- AMÍCOLA, José. “Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)”, en *Olivar: Revista de literatura y cultura españolas*, núm, 12, vol. 9, La Plata, julio-diciembre, 2008, pp. 181-197, en línea, <http://www.scielo.org.ar/pdf/olivar/v9n12/v9n12a12.pdf>.
- ANDERSON Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel, 1992.
- ANDRES-SUÁREZ, Irene. “La prosa de Julio Llamazares”, en Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.). *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Madrid, 1998), Tomo II (Siglos XVIII, XIX y XX). Madrid: AIH-Castalia-Fundación Duque de Soria, 2000, pp. 476-485.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Traducción de V. García Yebra. Madrid: Gredos, 1988.
- ARROYO Rodríguez, Daniel. “Descriminalización del Maquis en la Novela Española Contemporánea”, diciembre de 2004, en línea, <http://www.uv.es/cerverab/arroyomoreiras.htm>.

- , “La muerte suspendida”, en *Tiresias. Culture, Politics and Critical Theory*, núm. 2, Michigan, Departamento de lenguas y literaturas romances de la Universidad de Michigan, abril de 2008, en línea, <http://www.uv.es/cerverab/lamuertesuspendida.pdf>
- AUGÉ, Marc. *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa, 1998 (Serie Cl·de·ma).
- BACHE Cortés, Yolanda e Irma Isabel Fernández Arias. *Pascual duarte y Alfanhuí. Dos actitudes de posguerra*. México: UNAM, 1979.
- BÁEZ Ayala, Susana. “Eros y Thanatos en *La voz dormida* de Dulce Chacón”, en *Actas del IV Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres*, 15-31 de octubre del 2012, Jaen, España, en línea, http://www.revistacodice.es/publi_virtuales/iv_congreso_mujeres/comunicaciones/BAEZA YALA.pdf.
- BALIBREA, Mari Paz. “La novela negra en la transición española como fenómeno cultural: una interpretación”, en *Iberoamericana*. América Latina-España-Portugal. Ensayos sobre letras, historia y sociedad, núm. 7, año II, nueva época, Vervuert, 2002, pp. 111-118, en línea, <http://www.aia.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/07-balibrea.pdf>.
- BARREIRO, Pilar, et al. “Un estudio sobre *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas”, en línea, <http://educa.aragob.es/alectura/pdfmonogra/manuelrivas.pdf>.
- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1989 (Col. Paidós Comunicación 43).
- BASANTA, Ángel. *Literatura de la postguerra: La narrativa*. Madrid: Cincel, 1981.
- BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Traducción: Pedro Rovaira. Barcelona: Kairós, 1978.
- BELVEDRESI, Rosa E. “El decir del testigo”, en *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, La Plata, Orbis Tertius*, noviembre de 2009, en línea, <http://viicitclot.fahce.unlp.edu.ar/Members/spastormelo/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/ponencias/Belvedresi.pdf>.
- BÉRTOLO, Constantino. “La novela española de los últimos veinte años ¿una comedia ligera?”, en *El español en el mundo. Anuario del Instituto Cervantes 2004*. Madrid: Instituto Cervantes, Círculo de Lectores, Plaza & Janés, 2004, en línea, http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_04/bertolo/p01.htm
- BERTRAND de Muñoz, Maryse. “El viaje a las raíces de la memoria personal e histórica y la novela reciente de la guerra civil española”, en *Castilla: Estudios de literatura*, núm. 14,

- Universidad de Valladolid, 1989, pp. 15-21, en línea, <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/136143.pdf>.
- “La memoria de los nietos de la guerra civil española y su producción novelística” en: *Actas del XLI Congreso de la Asociación Canadiense de Hispanistas*. Canadá: Universidad of Western Ontario, 2005, en línea, http://fis.ucalgary.ca/ACH/Congreso_abierto/2005/Maryse_Bertrand.htm.
- “La guerra civil española y la creación literaria” en *Anthropos*, núm. 148, 1993, pp. 6-14.
- “Las novelas recientes de la guerra civil española” en: Maxime Chevalier, Francois López, Joseph Pérez, Noel Salomon (eds.). *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, vol. 1, [Bodeaux, 2-8 de septiembre de 1974]. Bordeaux: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Universidad de Bordeaux III, 1977, en línea, http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/05/aih_05_1_017.pdf.
- “Novela histórica, autobiográfica y mito (La novela y la guerra civil española desde la Transición)” en José Romera Castillo et al. (eds.). *La novela histórica a finales del siglo XX. Actas del V seminario internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED*. Madrid: Visor, 1996.
- “Presencia y transformación del tema de la guerra en la novela española desde los años ochenta”, en *Ínsula*: Madrid, 13: 584-590, 1996.
- “Relato metadieético, intertextualidad y circularidad. Aproximación a *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina” en Antonio Vilanova (ed.). *Actas del X congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 2, [Barcelona 21-26 de agosto de 1989]. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias (PPU), 1992, pp. 1691-1698, en línea, http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_2_081.pdf.
- BUCKLEY, Ramón; Eugenio G. de Nora; Pablo Gil Casado y Gonzalo Sobejano. “Caracteres de la novela de los cincuenta”, en: Francisco Rico (ed.) *Historia y crítica de la literatura española. Tomo 8* (a cargo de Domingo Ynduráin): *Época contemporánea: 1939-1980*. Barcelona: Crítica, 1981.
- BURKE, Peter. “Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro”, en Peter Burke (ed.). *Formas de hacer Historia*. Madrid: Alianza, 1994, pp. 11-37.
- BUSTOS, Guillermo. “La irrupción del testimonio en América Latina: intersecciones entre historia y memoria”, *Historia Crítica*, núm. 40, Bogotá, enero-abril, 2010, pp. 10-19).
- CAPDEPÓN, Ulrike. “La memoria de la Guerra Civil española a los setenta años de su comienzo”, en *Iberoamericana*. América Latina-España-Portugal. Ensayos sobre letras, historia y

- sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas, núm. 25, año VII, nueva época, Vervuert, 2007, pp. 184-189, en línea, http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/2007/Nr_25/25_Capdepon.pdf.
- CÁRCAMO, Silvia. “Del aforismo a la ficción: la memoria en Julio Llamazares”, en *Especulo. Revista de estudios literarios*, Año XI, número 33, julio-octubre 2006, Madrid, Universidad Complutense-Facultad de Ciencias de la Información, en línea, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/afollama.html>.
- CARDONA, Rodolfo (ed.). *Novelistas españoles de postguerra*. Madrid: Taurus, 1976.
- CAUDET, Francisco. “Memoria y representación en la narrativa española contemporánea”, en *Sociohistórica*, núm. 11-12, 2002, Universidad Nacional de la Plata, pp.177-185, en línea, http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3066/pr.3066.pdf.
- CERCAS, Javier. *Anatomía de un instante*, México: Mondadori, 2009.
- CERTEAU, Michael de. *La escritura de la historia*. Traducción Jorge López Moctezuma. México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 1993 (Colección El oficio de la historia).
- CHACÓN, Dulce. *La voz dormida*. Madrid: Alfaguara, 2004.
- CHRISTENSON, Eleonore. “El coro en *La voz dormida*. Análisis de las voces polifónicas”, en línea, <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:583211/FULLTEXT03>.
- COLMEIRO, José F. *La novela policíaca española: Teoría e historia crítica*. Prólogo de Manuel Vázquez Montalbán. Barcelona- Santafé de Bogotá: Anthropos-Siglo del hombre, 1994 (Col. Biblioteca A, 9, Artes y Literatura).
- COLMEIRO, José. *Memoria histórica e identidad cultural. De la posguerra a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 2005.
- “¿Una nación de fantasmas?: apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista”, en *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura comparada*, núm. 4, 2011, en línea, <http://www.452f.com/index.php/es/jose-colmeiro.html>.
- CORBALÁN, Ana. “Homenaje a la mujer republicana: Reescritura de la Guerra Civil en *La voz dormida*, de Dulce Chacón y *Libertarias*, de Vicente Aranda”, en *Crítica Hispánica*, vol. XXXII, núm. I, 2010, pp. 41-64.
- “Metaficción historiográfica en la novela española del siglo XXI: Hacia una reconstrucción del pasado nacional”, en *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura*, vol. 16, otoño, 2011, pp. 22-34.
- CORBELLINI, Natalia. “Narrar para contarlo: Labrando la memoria histórica en *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina”, en *Olivar: Revista de literatura y cultura españolas*, núm. 5, año

- 5, 2004, pp. 49-69, en línea, http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3260/pr.3260.pdf.
- . “Personajes en busca de novelas: la figura del aparecido en la memoria literaria de la guerra civil y dictadura española”, en *Actas del II Congreso Internacional “Cuestiones Críticas”*. Rosario, Argentina: Centro de Estudios de Literatura Argentina de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, 2009, en línea, http://www.celarg.org/int/arch_publici/corbellini_acta.pdf.
- . *Trayectoria poética de Antonio Muñoz Molina*. Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de La Plata-Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2010, en línea, <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.366/te.366.pdf>.
- COSSALTER, Fabrizio. “A propósito de la escritura del pasado. Notas sobre la representación de la guerra civil”, en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, núm. 28, 2006, Madrid, Universidad Complutense pp. 359-367, en línea, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2161659>.
- . “‘Imágenes (y palabras) pese a todo’ Notas sobre la representación del pasado”, en línea, http://www.ucm.es/info/hcontemp/Fabrizio_Cossalter.pdf.
- . “La silenciosa dignidad de los vencidos. La poética de la memoria de Julio Llamazares”, en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, núm. 29, 2007, Madrid, Universidad Complutense, pp. 299-306, en línea, <http://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/view/CHO707110299A/6790>.
- CRENZEL, Emilio. “Historia y memoria: Reflexiones desde la investigación”, en *Aletheia*, núm.1, vol. 1, Octubre 2010, en línea, http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4266/pr.4266.pdf.
- CRUZ, Manuel y Daniel Brauner (comps.). *La comprensión del pasado. Escritos sobre filosofía de la historia*. Barcelona: Herder, 2005.
- CUESTA Bustillo, Josefina. “«Las capas de la memoria». Contemporaneidad, sucesión y transmisión generacionales en España (1931-2006)”, en *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, núm. 7 (2007), en línea, <http://hispanianova.rediris.es>
- . “Memoria e historia. Un estado de la cuestión”, en *Ayer. Revista de la Asociación de Historia Contemporánea*, núm. 32, Madrid, 1998, pp. 203-246, en línea, http://www.ahistcon.org/docs/ayer/AYER32_12.pdf.
- CUÑADO, Isabel. “Despertar tras la amnesia: guerra civil y postmemoria en la novela española del siglo XXI”, en: *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*. Revista electrónica consultada 29/04/07, en línea: <http://www.dissidences/guerracivilypostmemoria.html>

- CURIEL Rivera, Adrián. *Novela española y boom hispanoamericano. Hacia la construcción de una deontología crítica*. México: UNAM, 2006.
- DELIBES, Miguel. *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela*. Barcelona: Destino, 2004 (Colección Áncora y Delfín, núm. 1000).
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta, 1995.
- DIACONU, Diana N. “Luna de lobos de Julio Llamazares: El narrador-protagonista a partir del pacto narrativo”, en *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXIX, Universidad de Extremadura, 2006, p. 19-25, en línea, <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2243168.pdf>.
- DÍAZ-MAS, Paloma. “Del ensayo histórico a la novela histórica”, en *Boletín Hispánico Helvético. Historia, teoría(s), prácticas culturales*, núm. 6, otoño, 2005, pp. 111-124, en línea, <http://digital.csic.es/bitstream/10261/7379/1/diazmas2005bensayos%20hist%C3%B3rico.pdf>.
- DÍAZ Navarro, Epicteto. “Semblanza y bibliografía de Antonio Muñoz Molina”, en *Castilla. Estudios de Literatura*, núm. 2, 2011, pp. 353-407, en línea, <http://www5.uva.es/castilla/index.php/castilla/article/view/87/81>
- DOMÍNGUEZ, Antonio José. “Entrevista con Dulce Chacón”, 23 de marzo en 2003, en línea, <http://www.rebellion.org/hemeroteca/cultura/dulce230303.htm>.
- ENNIS, Juan Antonio. “Aparición, anacronismo y retorno: sobre la narrativa de la memoria en España”, en *Revista Hermeneutic*, núm. 10, primavera-verano, 2010-2011, en línea, <http://publicaciones.unpa.edu.ar>
- “Historia, memoria y mito: Lecturas de la Guerra Civil Española”, en *Olivar: Revista de literatura y cultura españolas*, núm. 8, vol. 7, 2006, pp. 301-315, en línea, http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3559/pr.3559.pdf.
- “Todo sobre mi padre: (pos)memoria y generacionalidad en la narrativa española contemporánea”, en José Amicola (Dir.) *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. La Plata: Orbis Tertius, 2009, en línea, <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/congresos/viicitclot/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/ponencias/Ennis.pdf>.
- “*Tropoi* trasatlánticos de la memoria: los cuerpos, los nombres y los libros”, en *Actas del II Congreso Internacional “Cuestiones Críticas”*. Rosario, Argentina: Centro de Estudios de Literatura Argentina de la Facultad de Humanidades y Artes de la

- Universidad Nacional de Rosario, 2009, en línea, http://www.celarg.org/int/arch_public/ennis_acta.pdf.
- ERICE, Francisco. “Combates por el pasado y apologías de la memoria, a propósito de la represión franquista”. *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, núm. 6 (2006), en línea, <http://hispanianova.rendiris.es>.
- ESCARTIN Nuñez, Emilio. “Julio Llamazares o el Valle de la Soledad”, en *Mar Oceana. Revista del humanismo español e iberoamericano*, núm. 1, 1994, España, Universidad Francisco de Vitoria, pp. 39-56, en línea, <http://ddfv.ufv.es/bistream/handle/10641/477/Julio%Llamazares%20o%20el%20Valle%20de%20la%20Soledad.pdf?sequence=1>.
- ESPINOSA Maestre, Francisco. “De saturaciones y olvidos. Reflexiones en torno a un pasado que no puede pasar”, en *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, núm. 7, 2007, en línea, <http://hispanianova.rendiris.es>.
- ESTEVE-Sherer, María Carmen. “Testimonios históricos y ficción literaria en *La voz dormida* de Dulce Chacón”, en línea, <http://escritores.org/recursos-para-escritores/colaboraciones/7567-testimonios-historicos-y-ficcion-literaria-en-la-voz-dormida-de-dulce-chacon-maria-carmen-esteves-sherer->
- *Testimonios históricos y ficción literaria en La voz dormida de Dulce Chacón*, tesis de maestría, Georgia, University of Georgia, 2012, en línea, https://getd.libs.uga.edu/pdfs/estevez-sherer_maria_c_201205_ma.pdf.
- FE, Marina (coord.). *Otramente: lectura y escritura feministas*. México: UNAM-FCE, 1999.
- FERNÁNDEZ, Jaime. “Entrevista a Benjamín Prado”, en *Tribuna complutense*, núm. 51, 20 de febrero de 2007, p. 15, en línea, <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/ucmp/cont/descargas/prensa/tribuna1015.pdf>.
- FERNÁNDEZ Prieto, Celia. “La historia en la novela histórica”, en Jurado Morales, José (ed.). *Reflexiones sobre la novela histórica*. Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, Fundación Fernando Quiñones, 2006, pp. 165-183.
- “Poética de la novela histórica como género literario”, en *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 5, 1996, Madrid: Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías-UNED, pp. 185-203.
- FLORES Badillo, Herlinda. “Paralelismos en *La voz dormida*, de Dulce Chacón, y *Primera memoria*, de Ana María Matute”, en *Letralia*. Tierra de Letras. La revista de los escritores hispanoamericanos en Internet, año XVIII, núm. 290, Cagua Venezuela, noviembre de 2013, en línea, <http://www.letralia.com/290/ensayo03.htm>.

- FOLGUERA, Pilar (comp.). *Otras visiones de España*. Madrid: Pablo Iglesias, 1993.
- FONSECA, Carlos. *Trece rosas rojas*. Madrid: Temas de hoy, 2005.
- FORO COMPLUTENSE, “Manuel Rivas-La memoria incombustible”, participan: Manuel Rivas y Ángel Harguindey, 22 de marzo de 2007, en línea, http://pendientedemigracion.ucm.es/info/fgu/descargas/forocomplutense/conf_mrivas_220307.pdf.
- “*Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez”, participan: Rafael Azcona (guionista), José Luís Cuerda (director de cine), Juan Antonio Méndez, 22 de febrero de 2007, en línea, http://pendientedemigracion.ucm.es/info/fgu/descargas/forocomplutense/mesa_girasolesciegos_220207.pdf
- FRANCO Bagnouls, Lourdes. “Efectos especulares en *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina”, en Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.). *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid 6-11 de julio de 1998*. Tomo II. Madrid: Castalia, Fundación Duques de Soria, Asociación Internacional de Hispanistas, 2000, pp. 569-573, en línea, http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_2069.pdf.
- *Los dones del espejo. La narrativa de Antonio Muñoz Molina*. México: UNAM-Plaza y Valdés, 2001.
- FUMERO, Patricia. “Historia y Literatura: Una larga y compleja relación”, en *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, núm. 6, julio-diciembre 2003, en línea, <http://istmo.denison.edu/n06/proyectos/historia2.html>.
- GARCÍA, Yamilet. “El lápiz del carpintero”, en *Acequias. Revista de divulgación académica y cultural*. núm. 36, 2006, Universidad Iberoamericana, Torreón Coahuila, en línea, http://itzel.lag.uia.mx/publico/publicaciones/acequias/acequias36/el_lapiz_del_carpintero.pdf.
- GARCÍA Urbina, Gloria. “No basta con que callemos. *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado: Una reivindicación de la historia completa” en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Año XI, núm. 33, julio-octubre 2006, Universidad Complutense de Madrid, en línea, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/malagen.html>.
- GARCÍA Viño, M. *Novela española actual*. Madrid: Guadarrama, 1967 (Col. Punto Omega 4).
- GARZÓN, Raquel. “Alberto Méndez recupera la posguerra en *Los girasoles ciegos*”, en *El país*, 20 de febrero de 2004, en línea, http://www.elpais.com/articulo/cultura/Alberto/Mendez/recupera/posguerra/girasoles/ciegos/elpepicul/20040220elpepicil_4/Tes.

- GIMÉNEZ, María José. “El exilio interior en *La voz dormida* de Dulce Chacón”, en *Actas del Coloquio Internacional Dis/location. Writing Exile/Migrancy/Nomadism/Bordercrossing*, en línea, http://fis.ucalgary.ca/ACH/JAGM/Dislocacion/Dislocation_Gimenez.htm
- GÓMEZ Martín, María. “Memoria histórica y literatura: la consagración de un pacto”, en Navajas Zubeldía, Carlos e Iturriaga Barco, Diego (eds.). *Crisis, dictaduras, democracias*. Actas del I Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo. Logroño: Universidad de La Rioja, 2008, pp. 135-146.
- GONZÁLEZ, Magdalena. “Apuntes para un método de análisis mnemónico intergeneracional sobre la guerra civil”, en *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, núm. 6, 2006, en línea, <http://hispanianova.rediris.es>
- GONZÁLEZ Vázquez, Salvador. “La terapia represiva como defensa de la España conservadora (1934-1945)”, en *Actas del Congreso Internacional La Guerra Civil Española 1936–1939*, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales [edición electrónica], 2006. http://www.secc.es/media/docs/27_2_GONZALEZ_VAZQUEZ.pdf
- GOYTISOLO, Juan. *El furgón de cola*. Barcelona: Seix Barral, 1964.
- GRÜTZMACHER, Lucas. “Las trampas del concepto ‘la nueva novela histórica’ y de la retórica de la *historia postoficial*”, en *Acta Poética*. Revista del Centro de poética del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, núm. 27 (1), 2006, en línea, <http://www.iifl.unam.mx/html-docs/acta-poetica/27-1/141-168pdf>.
- GUERRA, Lucía. *Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista*. México: UNAM-Programa Universitario de Estudios de Género, 2007.
- GUILLERMO, Edenia y Juana Amelia Hernández. *La novelística española de los 60*. España: Torres Library of Literary studies, 1970.
- GULLÓN, Germán. “La novela histórica: ficción para convivir”, en: *Ínsula*, núm. 641, mayo de 2000.
- GULLÓN, Ricardo y José Ramón Marra-López. “Dos grupos generacionales de posguerra”, en: Francisco Rico (ed.) *Historia y crítica de la literatura española. Tomo 8* (a cargo de Domingo Ynduráin): *Época contemporánea: 1939-1980*. Barcelona: Crítica, 1981.
- HALBWACHS, Maurice. *La memoria colectiva*. Traducción de Inés Sancho-Arroyo. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004 (Col. Clásicos 6).
- *La memoria colectiva y el tiempo*. Introducción y traducción de Vicente Huici Urmenta, en línea, http://www.uned.es/ca_bergara/ppropias/vhuici/mc.htm.

- . *Los marcos sociales de la memoria*. Postfacio de Gérard Namer, traducción de Manuel Antonio Baeza y Michel Mujica. Barcelona: Anthropos-Universidad de la Concepción-Universidad Central de Venezuela, 2004.
- HAMMERSCHMIDT, Claudia. “Espectrología o La escritura intermedial de Julio Llamazares”, en *Memorias I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, 1 al 3 de octubre de 2008, La Plata, los siglos XX y XXI, pp. 1-18, en línea, http://www.fuentesmemoria.fehce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.319/ev.319.pdf.
- HERNÁNDEZ González, Justo. “Psiquiatría de guerra”, en *Actas del Congreso Internacional La Guerra Civil Española 1936–1939*, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales [edición electrónica], 2006. http://www.secc.es/media/docs/10_3_JUSTO_HERNANDEZ_GONZALEZ.pdf
- HERRALDE, Jorge. “Obituario. En la muerte de Alberto Méndez”, *El país*, 2 de enero de 2005, en línea, http://www.elpais.com/articulo/agenda/muerte/Alberto/Mendez/elpepien/20050102elpepiage_3/Tes.
- HINES-Brooks, Shelly, “Recordando y reconstruyendo el pasado en el presente con bicicletas y lápices: Textos despolitizados como lugares de memoria de la Guerra Civil española”, en *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, vol. 8, número 1, College of Humanities, Universidad de Arizona, verano 2010, pp. 20-33, en línea, <http://divergencias.arizona.edu/sites/divergenciasweb.arizona.edu/files/articles/recordandoyreconstruyendo.pdf>
- HIRSH, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, Harvard University Press, 2002.
- HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Nueva York: Routledge, 1988.
- . “Teorizando lo posmoderno: Hacia una poética”, en *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*. Alberto Vital (ed.). México: UNAM-IIFL, 1996.
- . “La política de la parodia postmoderna”, trad. Desiderio Navarro, en *Criterios*, La Habana, edición especial de homenaje a Bajtín, julio 1993, pp. 187-203.
- HUYSEN, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: FCE, 2001.
- IBÁÑEZ Ehrlich, María-Teresa. “La ficcionalización de la Guerra Civil y Posguerra españolas en *El Jinete Polaco y Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina”, en *Anuario de Estudios*

Filológicos, vol. XXV, 2002, pp. 189-204, en línea, https://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=298593.

INTXAUSTI, Aurora. “La cruda mirada de Alberto Méndez sobre la posguerra gana el Nacional de Narrativa”, *El país*, 7 de octubre de 2005, en línea, http://www.elpais.com/articulo/cultura/cruda/mirada/Alberto/Mendez/posguerra/gana/Nacional/Narrativa/elpepicul/20051007elpepicul_3/Tes.

IZQUIERDO, José María. “El modelo de la narrativa policíaca en la narrativa española actual”, en *Iberoamericana*. América Latina-España-Portugal. Ensayos sobre letras, historia y sociedad, núm. 7, año II, nueva época, Vervuert, 2002, en línea, <http://folx.uio.no/jmaria/federación/fagref/index.html>

----- “La literatura de la generación del cincuenta en España y la narrativa actual de la memoria”, Universidad de Oslo, 2004, versión electrónica en: <http://folk.uio.no/jmaria/lund/2003/ponencias/Izquierdo.pdf>.

----- “La narrativa del nieto del derrotado. Últimas novelas sobre la guerra civil española”, Actas del IV Congreso Nacional de ANPE-Norge, Un ciclo con la reforma educativa “Kunnskapsløftet”. ¿Nuevas perspectivas para el español?, Kristiansand 19, 20 y 21 de septiembre 2012, Universitetet I Agder, en línea, http://www.mecd.gob.es/dctm/redele/Material-RedEle/Numeros%20Especiales/2013esp16ivcongresoanpe/2013_ESP_16_IVCongreso_ANPE_Izquierdo.pdf?documentId=0901e72b81793ff6.

----- “Maquis: Guerrilla antifranquista. Un tema en la literatura de la memoria española”, en *Actas del XV Congreso de Romanistas Escandinavos*, Oslo, 12-17 de agosto de 2002, Romansk Forum (Oslo), 16.2, 2002, pp. 105-116, en línea, <http://www.duo.uio.no/roman/Art/Rf-16-02-2/esp/Izquierdo.pdf>.

----- “Memoria e identidad en tiempos de amnesia: Manuel Vázquez Montalbán y Julio Llamazares”, en *La corriente del golfo*, núm. 3/4, Universidad de Bergen, 1998, pp. 343-361, en línea, <http://www.enmitg.com/Izquierdo/literatura/mvm/VazquezLlamazares.pdf>.

----- “Memoria y literatura en la narrativa española contemporánea. Unos ejemplos”, en *Anales*, núms. 3-4, 2000-2001 (Ejemplar dedicado a Historia y Memoria), Suecia, Instituto Iberoamericano, Universidad de Göteborg, pp. 101-128, en línea, http://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/3226/1/anales_3-4_izquierdo.pdf.

- JAMENSON, Fredric. “De la sustitución de importaciones literarias y culturales en el Tercer Mundo: El caso del Testimonio”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 36, 1992, pp. 117-133.
- *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991 (Col. Paidós Studio núm. 83).
- JARAMILLO Marin, Jefferson. “El giro hacia el pasado. Reflexiones sobre su naturaleza e impactos”, en *Folios*. Revista de la Facultad de Humanidades, núm. 33, 2011, pp. 65-80, Universidad Pedagógica Nacional, Colombia, en línea, <http://www.scielo.org.co/pdf/folios/n33/n33a05.pdf>.
- JONG, Lindy de. *La relación entre la historia y la ficción en Beatus Ille y El jinete polaco de Antonio Muñoz Molina*. Países Bajos: Tesis de Maestría, Facultad de Humanidades-Universidad de Utrecht, 2009.
- JORGE DE Sande, María del Mar. “Narrativa española actual: Julio Llamazares” (Extracto de la tercera parte, correspondiente a la ponencia leída en el XI Congreso de CANELA), en *Cuadernos CANELA*, vol. XI, 1999, pp. 73-88, en línea, <http://www.canela.org.es/cuadernoscanela/canelapdf/cc11desande.pdf>.
- JUAN-NAVARRO, Santiago. *La metaficción historiográfica en el contexto de la teoría postmodernista*. Valencia: Episteme, 1998 (Colección Eutopías/Documentos de trabajo vol. 196/197).
- JÜNKE, Claudia, “«Pasarán años y olvidaremos todo»: la Guerra Civil española como lugar de memoria en la novela y el cine actuales en España”, en Ulrich Winter, (ed.) *Lugares de memoria de la guerra civil y el franquismo*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2006 (Col. La casa de la riqueza, estudios de cultura de España, núm 9).
- JURADO Morales, José (ed.). *Reflexiones sobre la novela histórica*. Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, Fundación Fernando Quiñones, 2006.
- KOHUT, Karl. “Historiografía y memoria”, en *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, núm. 9, julio-diciembre 2004, en línea, <http://istmo.denison.edu/n09/articulos/historiografia.html>.
- “Literatura y memoria”, en *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, núm. 9, julio-diciembre 2004, en línea, <http://istmo.denison.edu/n09/articulos/literatura.html>.
- KOHUT, Karl (ed.). *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 1997.
- LA CAPRA, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.

- LABANYI, Jo. *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. New York: Oxford UP, 2002.
- "Historias de víctimas: la memoria histórica y el testimonio en la España contemporánea", en *Iberoamericana*. América Latina-España-Portugal. Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas Iberoamericanas, núm. 24, año VI, nueva época, Vervuert, 2006, pp. 87-98.
- "History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghost of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period", en Joan Ramon Resina (ed.). *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Amsterdam-Atalanta: Rodopi, 2000, pp. 65-82.
- LANGA Pizarro, M. Mar. *Del franquismo a la posmodernidad: La novela española (1975-1999). Análisis y diccionario de autores*. España: Universidad de Alicante, 2000.
- "La novela histórica española en la transición y en la democracia" en: *Anales de literatura española*, núm. 17, Alicante, Universidad de Alicante-Departamento de Literatura Española, 2004, pp. 107-119 (Serie monográfica 7).
- LE Galliot, Jean. *Psicoanálisis y lenguajes literarios. Teoría y práctica*. Argentina: Hachete, 1977.
- LE Goff, Jacques. *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós, 1991.
- LEÓN-Sotelo, Trinidad de. "Dulce Chacón publica *La voz dormida*, basada en testimonios reales", (entrevista), en línea, http://www.abc.es/hemeroteca/historico-06-09-2002/abc/Cultura/dulce-chacon-publica-la-voz-dormida-basada-en-testimonios-reales_127621.html
- LIKANEN Elina. "Novelar para recordar: La posmemoria de la guerra civil y el franquismo en la novela española de la democracia. Cuatro casos", en *Actas del Congreso Internacional La Guerra Civil Española 1936-1939*, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales [edición electrónica], 2006, http://www.secc.es/media/docs/33_4_LII_KANEN.pdf.
- LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 2005 (Col. Compactos Anagrama núm. 324).
- LLAMAZARES, Julio. "Adiós a Gorete", en Julio Llamazares, *Babia*. Barcelona: Seix Barral, 1991.
- *El río del olvido*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- "La perseverancia de los desaparecidos", en *El País*, 26 septiembre 2008, en línea, http://elpais.com/diario/2008/09/26/opinion/1222380012_850215.
- *Luna de lobos*. Barcelona: Seix Barral, 2006.

- LONG, María Luz. *La repercusión del conflicto del 36 en la obra de Miguel Delibes*. Madrid: Pliegos, 2005.
- LÓPEZ de Abiada, José Manuel y Augusta López Bernasocchi. “Memoria histórica y novela contemporánea. Una introducción desde cuatro textos significativos”, en *aula de español*, núm. 10, junio 2008, pp. 7-27, en línea, <http://www.educacion.gob.es/exterior/ch/es/menufijo/publicacionesymateriales/aula10web.pdf>.
- LÓPEZ de Abiada, José Manuel y Andreas Stucki. “Presentación” a Dossier: Memoria y transición española: historia, literatura, sociedad, en *Iberoamericana*. América Latina-España-Portugal. Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas Iberoamericanas, núm. 15, año IV, nueva época, Vervuert, 2004, pp. 81-83.
- LOVELESS, Amanda T.. *Voice and collective identity in La voz dormida*, tesis de licenciatura, Nueva York, The College at Brockport, State University of New York, 2012, en línea, <http://digitalcommons.brockport.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1008&context=honors>.
- LUCIFORA, María Clara. “‘Salvar e inventar la memoria’. El tratamiento de la memoria en las novelas iniciales de Antonio Muñoz Molina”, en José Amícola (dir.). *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. La Plata: Orbis Tertius, 2009, en línea, <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/congresos/viicitclot/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/ponencias/Lucifora.pdf>
- LUENGO, Ana. “Dos lugares de la memoria alternativos para la resistencia antifranquista: *Luna de lobos* y *El embrujo de Shanghai*”, en Ulrich Winter (ed.), *Lugares de memoria de la guerra civil y el franquismo*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2006 (Col. La casa de la riqueza, estudios de cultura de España, núm 9).
- LUKÁCS, Georg. *La novela histórica*. México: Era, 1977 (Colección, Biblioteca Era).
- LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. México: Rei, 1990.
----- . *La posmodernidad. (Explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa, 2005 (Serie CLA·DE·MA Filosofía).
- MACCIUCI, Raquel. “La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario”, en R. Macciuci y M. T. Pochat (dirs.), *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: ediciones del lado de acá, 2010, pp. 17-49.
- MAINER, José-Carlos. *De postguerra. (1951-1990)*. Barcelona: Crítica, 1994.

- . “El peso de la memoria: de la imposibilidad del heroísmo en el fin de siglo”, en Domenico Antonio Curato, et. al. (coords). *Letteratura della memoria. Actas del XXI Congreso de la Asociación Hispanista Italiana*. Vol. I. Salamanca 12-14 septiembre 2002. Messina, Italia: Lippolis, 2004, pp. 11-40.
- . “La vida cultural (1939-1980)”, en: Francisco Rico (ed.) *Historia y crítica de la literatura española. Tomo 8* (a cargo de Domingo Ynduráin): *Época contemporánea: 1939-1980*. Barcelona: Crítica, 1981.
- MAMOUR Diop, Papa. “Los realismos en *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina”, en *Ogigia*. Revista electrónica de estudios hispánicos, núm. 2, julio de 2007, pp. 21-36, en línea, http://www.ogigia.es/OGIGIA2_files/OGIGIA2_PAPA.pdf.
- MARTÍN Galván, Juan Carlos. *Realismo documental en la narrativa española a principios del siglo XXI*. Tesis de doctorado. University of North Carolina at Chapel Hill, 2006.
- MARTÍNEZ, María Victoria. “Memoria, modernidad, políticas y estéticas en la narrativa española del nuevo siglo”, en VI Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas, Córdoba, Argentina, 2009, en línea, <http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/6encuentro/article/view/175/227>.
- MARTÍNEZ Cachero, José María, Santos Sanz Villanueva y Domingo Ynduráin. “Introducción a la Novela”, en: Francisco Rico (ed.) *Historia y crítica de la literatura española. Tomo 8* (a cargo de Domingo Ynduráin): *Época contemporánea: 1939-1980*. Barcelona: Crítica, 1981.
- MARTÍNEZ Cachero, José María. “Aventuras, inventos y mitificaciones en la novela española de los setenta”, en: Francisco Rico (ed.) *Historia y crítica de la literatura española. Tomo 8* (a cargo de Domingo Ynduráin): *Época contemporánea: 1939-1980*. Barcelona: Crítica, 1981.
- . *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura*. Madrid: Castalia, 1985 (Col. Literatura y Sociedad).
- MARTÍNEZ De Pisón, Ignacio. “Arañar el tiempo”, *El país*, 7 de octubre de 2005, en línea, http://www.elpais.com/articulo/cultura/Aranar/tiempo/elpepicul/20051007elpepicul_2/Tes
- MAS, Pasqual. *Beltenebros, de Muñoz Molina*. Madrid: Síntesis, 2002.
- MASOLIVER Ródenas, Juan Antonio. *La actual novela española: ¿un nuevo desencanto?* México: UNAM-FFyL, 2000 (Col. Cuadernos de jornadas 8).
- MÉNDEZ, Alberto. “En torno al cuento”, en línea, http://www.molinadesegura.es/portal/RecursosWeb/DOCUMENTOS/1/0_1799_1.pdf.
- . *Los girasoles ciegos*. Barcelona: Anagrama, 2004.

- MENDOZA, Eduardo. “Literatura e identidad o el misterio de la paella”, conferencia pronunciada en el Instituto Cervantes, 2008, versión electrónica: http://cvc.cervantes.es/literatura/conferenci_spinoza/mendoza.html
- MENJÍVAR Ochoa, Mauricio. “Los estudios sobre la memoria y los usos del pasado: perspectivas teóricas y metodológicas”, en Mauricio Menjívar Ochoa, Ricardo Antonio Argueta y Edgar Solano Muñoz (eds.). *Historia y Memoria: Perspectivas Teóricas y Metodológicas*. Costa Rica: FLACSO, 2005 (Col. Cuaderno de Ciencias Sociales 135).
- MENTON, Seymour. *La Nueva Novela Histórica de la América Latina. 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- MOLERO Benavides, José Antonio. “Alberto Méndez gana, a título póstumo, el Premio Nacional de Narrativa 2005”, en *GRIBALFARO*. Revista de Creación Literaria y Humanidades, Año IV, núm. 35, Málaga, diciembre de 2005.
- MOREIRAS-Menor, Cristina. “Prólogo”, en Antonio Muñoz Molina. *Beatus Ille*. México: FCE, 2007 (Colección Aula Atlántica).
- MUDROVIC, María Inés. *Historia, narración y memoria. Los debates actuales en la filosofía de la historia*. Madrid: Akal, 2005.
- MUÑOZ, Marianela. “Nostalgia, Guerra Civil y franquismo en la narrativa española de finales del siglo XX”, en *Revista de Filología, Lingüística y Literatura de la Universidad de Costarrica*, vol. XXXIII, núm. 2, 2007, pp. 111-123, en línea, http://www.latindex.ucr.ac.cr/filologia-33-2-2007/filologia_33_2007_11.pdf.
- MUÑOZ Barrutia, Gustavo. “La problemática del pasado y el discurso sobre la reconciliación nacional del socialismo español durante el franquismo y la primera parte de la transición: su relación con la acción política del partido”, en *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, núm. 6, (2006), en línea, <http://hispanianova.rediris.es>
- MUÑOZ Molina, Antonio. *Beatus Ille*. Barcelona: Seix Barral, 2006 (Colección Booket).
- NAVAJAS, Gonzalo. “La historia y la literatura española posnacional”, en *Studi ispanici: Estratto*, Pisa, Roma, Intituti Editorial e Poligrafici e Internazionali, 2005, pp. 255-265, en línea, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-historia-y-la-literatura-espaola-posnacional-0/html/01661dd8-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_
- *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cines españoles*. Barcelona: EUB, 1996.
- “Una estética para después del posmodernismo: la nostalgia asertiva y la reciente novela española”, *Revista de Occidente*, núm. 143, 2003, pp.105-130.

- NICHOLS, J. William. “La narración oral, la escritura y los «lieux de mémoire» en *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas”, en Ulrich Winter, (ed.) *Lugares de memoria de la guerra civil y el franquismo*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2006 (Col. La casa de la riqueza, estudios de cultura de España, núm 9).
- NORA, Pierre. “Between Memory and History: Les Lieux de mémoire”, en *Representations*, revista de la Universidad de California, núm. 26, 1989, pp. 7-25, en línea, <http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/201/articles/89NoraLieuxIntroRepresentations.pdf>.
- . “Entre Memoria e Historia: La problemática de los lugares”, en Pierre Nora, *Pierre Nora en Lex lieux de mémoire*. Traducción Laura Masello. Prólogo José Rilla. Montevideo, Uruguay: Ediciones Trilce, 2008, pp. 19-39.
- . “La aventura de *Les lieux de mémoire*”, traducción de Josefina Cuesta, en *Ayer*. Revista de la Asociación de Historia Contemporánea, núm. 32, Madrid, 1998, pp. 17-34, en línea, http://www.ahistcon.org/docs/ayer/AYER32_02.pdf.
- OAKNIN, Mazal. “La reinscripción del rol de la mujer en la Guerra Civil española: *La voz dormida*”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, año XIV, núm. 43, noviembre 2009-febrero 2010, en línea, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/vozdorm.html>.
- OLAZIREGI, Mari Jose. “La Guerra Civil y sus representaciones”, en Roig-Rechou, Blanca (ed.), *A Guerra Civil española na narrativa infantil e xuvenil*, Vigo, Xerais, 2008, en línea, http://www.euskaltaindia.net/dok/plazaberri/2009/uztaila/marijose_olaziregi.pdf.
- OLEZA, Joan. “*Beatus Ille* o la complicidad de historia y novela”, en *Bulletin Hispanique*, núm. 98-2, 1997, pp. 363-383, en línea, <http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/beatus.PDF>.
- . “Un realismo posmoderno”, en *Ínsula*, 589-590, 1996, pp. 39-42.
- . “Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario del fin de siglo”, en *La novela histórica a finales del siglo XX*. Actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED. Cuenca: Visor, 1996, pp. 81-95.
- OLMEDO, Virginia. “Dulce Chacón ‘Las mujeres perdieron la guerra dos veces’”, (entrevista), en *Meridian*, núm. 27, 4o. trimestre, Instituto Andaluz de la Mujer, 2002, pp. 6-9, en línea, <http://www.juntadeandalucia.es/iam/index.php/component/remository/Recursos-y-Servicios/Publicaciones/Revista-MERIDIAM/Meridiam-n.-27/?Itemid=1277>.
- ORSINI-SAILLET, Catherine. “La memoria colectiva de la derrota: *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez” en *Actas del Congreso Internacional La Guerra Civil Española 1936–1939*,

- Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006, pp. 1-16, [edición electrónica], http://www.uniurb.it/lingue/matdid/darconza/2011-12/Letteratura_Spagnola_triennale/articoli_PDF/Mendez_Orsini.pdf
- PALOMARES, José. “Literatura y poder: una interpretación en clave simbólica de *Los girasoles ciegos*”, en *Impossibilia*. Revista Internacional de Estudios Literarios, núm. 3, Universidad de Granada, abril, 2012, [edición electrónica], <http://www.impossibilia.org/static/descargas/numero-3/literatura-y-poder-una-interpretacion-en-clave-simbolica-de-los-girasoles-ciegos-jose-palomares.pdf>
- PEREÑA, Francisco, “El capitán Alegría y Walter Benjamín”, en *Viento Sur*, núm. 100, enero 2009, en línea, <http://www.vientosur.info/articulosabiertos/vs-100-21-perena-elcapitanalegria.pdf>
- PÉREZ, Soledad. “¿Qué pasa, mamá? La representación de la infancia de la post-guerra civil española en *Los girasoles ciegos* (relato y película)”, en Raquel Macchiuci (ed.). *Diálogos transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. Volumen III: Narrativa, teatro, cine, otros medios: diálogos transartísticos, cruces y convergencias, 2011, [edición electrónica], <http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar/actas-ii-2011/volumen-iii/III11PerezSoledad.pdf>
- PERIS Blanes, Jaume. “Hubo un tiempo no tan lejano... Relatos y estéticas de la memoria e ideología de la reconciliación en España”, en *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura comparada*, núm. 4 (2011), pp. 35-55, en línea, <http://www.452f.com/index.php/es/jaume-peris-blanes.html>.
- PERUS, Françoise (comp.). *Historia y literatura*. México: Instituto Mora, 1997.
- . *La historia en la ficción y la ficción en la historia. Reflexiones en torno a la cultura y algunas nociones afines: Historia, lenguaje y ficción*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Sociales, 2009.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: UNAM-Siglo XXI, 2005.
- PLATAS Tasende, Ana María, “Conversación con Antonio Muñoz Molina” en *Revista Galega do Ensino*, núm. 19, mayo 1998, pp. 37-48, en línea, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1358380>.
- POZUELO Yvancos, José María. *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*. Barcelona: Península, 2004.
- PRADA Oropeza, Renato. *El discurso-testimonio y otros ensayos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación de Difusión Cultural, 2001 (Serie El Estudio).
- PRADO, Benjamín. *Mala gente que camina*. Madrid: Alfaguara, 2006.

- . “La Literatura contra la impunidad de la Historia”, en Foro complutense: Escritores en la Biblioteca, 8 de febrero de 2007, en línea, http://pendientedemigración.ucm.es/info/fgu/descargas/forocomplutense/conf_bpardo_080207.pdf.
- PUERTAS Moya, Francisco Ernesto. “Imaginar es recordar: Memoria y deseo en la primera novela de Antonio Muñoz Molina, *Beatus Ille*”, en *Cuadernos de Investigación Filológica*, núm. 25, 1999, pp. 191-218, en línea, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/artículo?codigo=69076>.
- . “Una puesta al día de la teoría autoficticia como contrato de lectura autobiográfica”, en *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 14, 2005, Madrid, Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 299-329, en línea, <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/03694941079258584197857/029218.pdf?incr=1>
- PUIG Peñalosa, Xavier. *La crisis de la representación en la era postmoderna: El caso de Jean Baudrillard*. Quito, Ecuador: ABYA-YALA, 2000.
- PULGARÍN, Amalia. *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*. Madrid: Fundamentos, 1995.
- QUINT, Harriet. “La estructura narrativa de la novela *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, año IX, núm. 27, julio-octubre 2004, en línea, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/beatus.html>.
- RÁBADE Villar, María do Cebreiro, “Spectres of the Nation: Forms of Resistance to Literary Nationalism” en *Bulletin of Hispanic Studies*, 86.2, (2009).
- RAMBLADO Minero, María de la Cinta. “¿Compromiso, oportunismo o manipulación? El mundo de la cultura y los movimientos por la memoria”, en *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, núm. 7 (2007), en línea, <http://hispanianova.rediris.es>.
- RAMÍREZ Ramírez, Ivonne. “La poética de la melancolía en *La voz dormida* de Dulce Chacón”, pp. 1-14, en línea, <http://www.scribd.com/doc/54013435/La-poetica-de-la-melancolia-en-La-voz-dormida-de-Dulce-Chacon>.
- RAMOS, María Laura. “Mirada, reflejo y ocultamiento en *Los girasoles ciegos*”, en Raquel Macciuci (ed.). *Diálogos transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. Volumen III: Narrativa, teatro, cine, otros medios: diálogos transartísticos, cruces y convergencias, 2011, [edición electrónica], <http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar/actas-ii-2011/volumen-iii/III09Ramos.pdf>

- RENDUELES, César. “Alberto Méndez. La vida en el cementerio”, *Revista Ladinamo*, núm. 12, septiembre-octubre 2004, en línea, <http://www.ladinamo.org/ldnm/articulo.php?numero=12&id=298>.
- RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta, 2003.
- *Tiempo y Narración*. (v.1. Configuración del tiempo en el relato histórico, v.2. Configuración del tiempo en el relato de ficción, v.3. Experiencia del tiempo en la narración). Traducción: Agustín Neira. México: Siglo XXI, 1995.
- RIVAS, Manuel. *El lápiz del carpintero*, Madrid: Alfaguara, 1998.
- RODRIGO, Javier. “La guerra civil: ‘memoria’, ‘olvido’, ‘recuperación’ e instrumentación”, en *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, núm. 6, 2006, en línea, <http://hispanianova.rediris.es>
- RODRÍGUEZ Aisa, María Luisa. “El sentido religioso en la guerra de España”, en *Actas del Congreso Internacional La Guerra Civil Española 1936–1939*, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales [edición electrónica], 2006. http://actascongresoguerracivil.secc.es/archivos/pdf/14_1_rodriguez_aisa.pdf
- ROMERA Castillo, José et al. (eds.). *La novela histórica a finales del siglo XX. Actas del V seminario internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED*. Madrid: Visor, 1996 (Biblioteca Filológica Hispánica núm. 26).
- ROSSI, Maura. *El mosaico memorial de Alberto Méndez: propuestas de análisis*. Tesis de grado, Università degli Studi di Padova-Facoltà di Lettere e Filosofia-Dipartimento di Romanistica, Corso di Laurea Magistrale in Lingue e Letterature Europee e Americane, 2010-2011, en línea, http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/tesi/Rossi_tesi.pdf.
- ROVETTA, Nélica y Cecilia Delbene. “Entre el recuerdo y el duelo: La función de la literatura en la obra de Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos*”, en Federico Gerhardt (ed.). *Diálogos transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. Vol. II Representaciones del pasado reciente: II República, Guerra Civil, exilio, posguerra, 2011, [edición electrónica], <http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar/actas-ii-2011/volumen-ii/III11Delbene.pdf>
- RUBIOLÓ, Diego I. “La palabra como exorcismo en *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas”, en *Actas del Segundo Congreso Internacional CELEHIS de literatura. (Argentina/Latinoamericana/Española)*, Mar del Plata, 25 al 27 de noviembre de 2004, Facultad de Humanidades-UNMDP, pp. 1-9, en línea, http://celehis.webs.com/actas2004/ind_autor.htm.

- RUIZ Torres, Pedro. “Los discursos de la memoria histórica en España”, en *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, núm. 7, 2007, en línea, <http://hispanianova.rendiris.es>.
- RUIZ-VARGAS, José María. “Trauma y memoria de la Guerra Civil y de la dictadura franquista”, en *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, núm. 6, 2006, en línea, <http://hispanianova.rediris.es>.
- SAINZ de Robles, Federico Carlos. *La novela española en el siglo XX*. Madrid: Pegaso, 1957 (Nuestra época).
- SALVADOR Miguel, Nicasio. “La novela histórica desde la perspectiva del año 2000”, en *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, núm. 19, 2001, pp. 303-314.
- SAMITIER Arroyos, Floreal. “Visión, datos y memoria para una historia posible aún por escribir”, en *Actas del Congreso Internacional La Guerra Civil Española 1936–1939*, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006, [edición electrónica], http://www.secc.es/media/docs/36_3_SAMITIER.pdf
- SÁNCHEZ, Belén. “Dulce Chacón: ‘Tenía muchas ganas de contar la historia de los perdedores de la guerra, la que no me contaron a mí’”, (entrevista), Terra: Cultura y Ciencia, 2012; en línea, <http://cultura.terra.es/cac/articulo/html/cac598.htm>.
- SÁNCHEZ, Mariela. “Dos Españas en boca de dos generaciones para la narración del franquismo: un contrapunto conversacional en *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado”, en *Revista de Literatura, História e Memória* (Dessiê Visões e revisões da Guerra Civil Española na literatura), vol. 8, núm. 12, 2012, pp. 58-75, en línea, <http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/7245/5395>.
- “El pasado arde mal. Oralidad y transmisión de la memoria en la novela de Manuel Rivas”, en *Siglos XX y XXI. Memoria del I congreso Internacional de literatura y culturas españolas contemporáneas*, La Plata 1 al 3 de octubre de 2008, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de la Plata, http://www.memoria.fahce.unip.edu.ar/trab_eventos/ev.363/ev.363.pdf.
- “Entre la autoficción y la biografía novelada. Narrativa española de la memoria”, en *Actas del II Coloquio Internacional “Encuentros del yo”*, Rosario 18 al 20 de agosto de 2010, Centro de Estudios de Literatura Argentina, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, en línea, http://www.celarg.org/int/arch_coloquios/s_nchez_acta.pdf.
- *Transmisión oral en la narrativa española contemporánea: Un recurso para la construcción de la memoria de la Guerra Civil y del franquismo*. Tesis de

- Doctorado, Universidad Nacional de La Plata-Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2012, en línea, <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.748/te.748.pdf>.
- SÁNCHEZ-REY, Alfonso. *El lenguaje literario de la "nueva novela" hispánica*. Madrid: MAPFRE, 1991 (Colecciones MAPFRE 1).
- SÁNCHEZ Romero, Rosario. "‘Aquellos eran tiempos’. El pasado y la identidad en la obra de Antonio Muñoz Molina", 1 de marzo de 2011, en ojosdepapel.com, en línea, <http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=3935>
- ."Ficciones de clase. Encuentro con Antonio Muñoz Molina", 1 de diciembre de 2010, en ojosdepapel.com, en línea, <http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=3811>.
- SANTOS, Alonso. *La novela española en el fin del siglo, 1975-2001*. España: Marenostrom, 2003 (Estudios y Ensayos Marenostrom).
- SANZ Villanueva, Santos. "Contribución al estudio del género histórico en la novela actual" en: *Príncipe de Viana, Anejo*, núm. 18, año LXI, 2000, pp. 355-380, en línea, <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1281064.pdf>.
- ."El archipiélago de la ficción", en *Ínsula*, núms. 589-590, enero-febrero, 1996, pp. 3-4.
- . *Historia de la literatura española 6/2. Literatura actual*. Barcelona: Ariel, 1994.
- ."Novela histórica española (1975-2000): catálogo comentado", en José Jurado Morales (ed.), *Reflexiones sobre la novela histórica*, Cádiz: Universidad de Cádiz-Fundación Fernando Quiñones, 2006, pp. 219-262.
- SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México: Siglo XXI, 2006.
- SASTRE, Sergio. "Entrevista a Julio Llamazares", en *Revista de humanidades Kafka*, núm. 10, Madrid, enero, 2011, en <http://www.revistakafka.es/entrevista-a-julio-llamazares>.
- SAVAL, José V.. *La ciudad de los prodigios, de Eduardo Mendoza*. Madrid: Síntesis, 2003.
- SCHLICKERS, Sabine. "Los espejismos de la historia y los abismos del deseo: *Beatus Ille* (1986), *Plenilunio* (1997) y *Carlota Fainberg* (1999) de Antonio Muñoz Molina", *Cudernos de Investigación Filológica*, núm. 26, 2000, pp. 273-290, en línea, <http://www.unirioja.es/servicios/sp/ej/cif/cif26.shtml>.
- SEMPRÚN, Jorge. Grandes Reportajes: "El holocausto 60 años después", en *El País Semanal*, núm. 1.478, Madrid, 23-enero-2005, p. 34.

- SERBER, Daniela Cecilia. “Al otro lado del espejo y lo que Lorenzo encontró allí: sobre la palabra y el silencio en *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez y de Cuerda-Azcona”, en Raquel Macciuci (ed.). *Diálogos transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. Volumen III: Narrativa, teatro, cine, otros medios: diálogos transartísticos, cruces y convergencias, 2011, [edición electrónica], <http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar/actas-ii-2011/volumen-iii/III10Serber.pdf>
- SERNA, Justo. “El pasado que no cesa. Historia, novela y agnición”, en *Ayer*. Revista de la Asociación de Historia Contemporánea, núm. 51, Madrid, 2003, pp. 227-264, en línea, <http://www.ahistcon.org/docs/ayer/ayer51/ayer51-10.pdf>.
- SERRANO, Secundino. *La guerrilla antifranquista en León (1937-1951)*, Madrid: Siglo XXI, 1986.
- SERVÉN, Carmen. “La narrativa de Dulce Chacón: Memoria de las perdedoras”, en *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, Vol. CLXXXII, núm. 721, septiembre-octubre 2006, Madrid, pp. 583-591.
- SIRACUSA, Gloria Edith. “*La voz dormida* o el despertar de la memoria colectiva”, en *Actas del II Congreso Internacional Celehis de Literatura*, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata, 25-27 de noviembre de 2004, en línea, http://www.freewebs.com/celehis/actas2004/ponencias/51/3_Siracusa.doc.
- SOBEJANO, Gonzalo. “Ante la novela de los años setenta”, en: Francisco Rico (ed.) *Historia y crítica de la literatura española. Tomo 8* (a cargo de Domingo Ynduráin): *Época contemporánea: 1939-1980*. Barcelona: Crítica, 1981.
- “Direcciones de la novela española de postguerra” en: Rodolfo Cardona (ed.). *Novelistas españoles de postguerra*. Madrid: Taurus, 1976.
- “La novela ensimismada (1980-1985)” en: *España contemporánea: revista de literatura y cultura*. Vol. 1, núm. 1, invierno de 1988, pp. 9-26. [Zaragoza: Departamento de Literatura Española, Facultad de Filosofía y Letras].
- “La novela poemática y sus alrededores” en: *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, vol. 40, núms. 464-465 (julio-agosto 1985). [Madrid: Ínsula, librería, ediciones y publicaciones].
- *Novela española de nuestro tiempo. En busca del pueblo perdido*. 2a. edición. Madrid: Prensa Española, 1975.
- “Novela y metanovela en España”, en: *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, núms. 512-513 (agosto-septiembre 1989), pp. 4-6. [Madrid: Ínsula, librería, ediciones y publicaciones].

- . “Novelistas de 1950 al final del siglo” en: *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, núms. 589-590 (enero-febrero 1996), pp. 43-44. [Madrid: Ínsula, librería, ediciones y publicaciones].
- . “Testimonio y poema en la novela española contemporánea” en: A. David Kossoff et al. (eds.). *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* [Brown 22-27 agosto 1983]. Madrid: Ediciones Itsmo, 1986, pp. 89-115.
- . “The testimonial novel and the novel of memory”, en Harriet Turner y Adelaida López de Martínez (eds.). *The Spanish Novel. From 1600 to the Present*. Cambridge: Cambridge UP, 2003, pp. 172-192.
- SOLANO, Francisco. “El rechazo al olvido”, *El país*, 28 de febrero de 2004, en línea, http://www.elpais.com/articulo/narrativa/rechazo/olvido/elpepuculbab/20040228elpbabnar_10/Tes
- SOLDEVILA Durante, Ignacio y Javier Lluch Prats. “Novela histórica y responsabilidad social del escritor: El camino trazado por Benjamín Prado en *Mala gente que camina*” en *Olivar: Revista de literatura y cultura españolas*, núm 8, vol. 7, 2006, pp. 33-44, en línea, http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3542/pr.3542.pdf.
- SONTANG, Susan. *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara, 2006.
- SOUTO, Luz Celestina. “*Mala gente que camina*: de la expropiación a la reconstrucción de la memoria” en *Olivar: Revista de literatura y cultura españolas*, núm. 16, vol. 12, 2011, pp. 69-93, en línea, http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5122/pr.5122.pdf.
- SRIVORANART, Penpisa. “Distintos aspectos de la subjetividad en *Nada* y *Mala gente que camina*”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, año XV, núm. 47, marzo-junio 2011, en línea, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero47/.html>.
- STUCKI, Andreas; Beat Gerber, y José Manuel López de Abiada. “Recuerdo y olvido en la España contemporánea. Nuevos planteamientos historiográficos y de crítica literaria: textos y contextos” en *Pensamiento y Cultura*, núm. 1, vol. 8, 2005, pp. 137-155, en línea, <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/701/70180109.pdf>.
- TANGHERLINI, Timothy R.. “It Happened Not Too Far From Here... A Survey of Legend Theory and Characterization”, en *Western Folklore*, vol. 49, núm. 4, octubre 1990, pp. 371-390, en línea, <http://tango.bol.ucla.edu/publications/A05.pdf>.
- TEJEDA, Armando G. “Manuel Rivas: ‘mi primer libro fue la memoria de mi madre’”, *Babab*, núm. 19, mayo de 2003, en línea, <http://www.babab.com/no19/rivas.php>.
- THURSTON-Griswold, Henry. “Intratextualidad e intertextualidad en *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas”, pp. 1-10, en línea,

<http://www.freedocumentsearch.com/index.php?m=Index&a=down&type=doc&title=Intratextualidad%20e%20intertextualidad%20en&src=http%3A%2F%2Fjcsites.juniata.edu%2Ffaculty%2Fthurston%2Fflapiz%2520del%2520carpintero%25208%252003.doc>.

TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000 (Col. Paidós Asterisco, núm. 3).

VALLS, Fernando. *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*. Barcelona: Crítica, 2003.

----- . “Alberto Méndez o la dignidad de los vencidos”, *El país*, 15 de octubre de 2005, en línea, http://www.elpais.com/articulo/ensayo/Alberto/Mendez/dignidad/vencidos/elpabens/20051015elpabens_6/Tes.

VÁZQUEZ Montalbán, Manuel. “La literatura en la construcción de la ciudad democrática”, conferencia pronunciada el 28/11/1991 en el centro cultural Bancaixa de Valencia, en línea, <http://www.vespito.net/mvm/conf3.html>.

VEGA Sombria, Santiago. “Las manifestaciones de la violencia franquista”, en *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, núm. 7, 2007, en línea, <http://hispanianova.rediris.es>

VELÁZQUEZ Jordán, Santiago. “Dulce Chacón: ‘La reconciliación real de la guerra civil aún no ha llegado’”, (entrevista), en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 22 (2002), Universidad Complutense de Madrid, en línea, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/dchacon.html>.

VÉLEZ Jiménez, María Palmira. “Memoria y testimonio en la historia reciente de Latinoamérica y España”, en Eduardo Rey Tristán y Patricia Calvo Gonzáles (coords.), *200 años de Iberoamérica (1810-2010): Congreso Internacional. Actas del XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2010.

VERES, Luis. “Intertextualidad narrativa en los cuentos de Julio Llamazares”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Año VII, número 19, Noviembre 2001-febrero 2002, Madrid, Universidad Complutense-Facultad de Ciencias de la Información, en línea, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/llamazar.html>.

VERGARA Osorio, Lily Marlene. *Memoria y dolor en El lápiz del carpintero de Manuel Rivas*. Tesis de licenciatura. Santiago de Chile: Universidad de Chile-Facultad de Filosofía y Humanidades-Departamento de Literatura, 2007, en línea, http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2007/vergara_1.pdf.

- VILARÓS, Teresa M. “Línea de fuerza. Banalidad y biopolítica: la Transición española y el nuevo orden del mundo”, en línea, <http://www.arteleku.net/vieja/4.0/pdfs/vilaros.pdf>
- VILLANUEVA, Dario; Francisco Rico et al. (eds.). *Historia y crítica de la literatura española. IX. Los nuevos nombres: 1975-1990*. Barcelona: Crítica, 1992.
- VIRSEDA, Yolanda. “Con otra mirada: Manuel Rivas. Crónica de la jornada”, en *Eidon. Revista de la Fundación de Ciencias de la Salud*, núm. 3, febrero-mayo, 1999, pp. 52-57.
- WHITE, Hayden. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Traducción: Jorge Vigil Rubio. Barcelona: Paidós, 1992 (Colección Paidós Básica núm. 58).
- *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Introducción Verónica Tozzi. Barcelona: Paidós, 2003 (Colección Pensamiento contemporáneo núm. 71).
- *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*. Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press, 1999.
- *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Traducción de Stella Mastrangelo. México: Fondo de Cultura Económica, 1992 (Colección Historia).
- WINTER, Ulrich. “Localizar a los muertos y reconocer al Otro: Lugares de memoria(s) en la cultura española contemporánea”, en *Casa Encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*. Joan Ramón Resina y Ulrich Winter (eds.). Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2005.
- WINTER, Ulrich (ed.). *Lugares de memoria de la guerra civil y el franquismo*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2006 (Col. La casa de la riqueza, estudios de cultura de España, núm 9).
- YNDURÁIN, Domingo; Francisco Rico et al. (eds.). *Historia y crítica de la literatura española. Tomo 8. Época contemporánea: 1939-1980*. Barcelona: Crítica, 1981.
- ZAMBRANO, María. *La confesión: género literario*. 2a. ed. Madrid: Siruela, 2001 (Colección Bibliotecas de ensayo).