

Escribir en tiempos revueltos: la literatura de la memoria en la época del “post”

Aunque es probable que el cuento de ahora llegue a acabarlo si lo empiezo – como parece que estoy haciendo ya – sospecho que se tratará de un final contingente y no realmente necesario. Y, por supuesto, estoy convencida de que quedará incompleto, aun cuando tenga la impresión de haberlo rematado.

— CARMEN MARTÍN GAITE, *El cuento de nunca acabar* (1989)

En 1986, en su bibliografía comentada alrededor de *La guerra civil española en la novela*, constataba Maryse Bertrand de Muñoz que en la recién activada literatura de la democracia, que para aquel entonces apenas contaba con una década de libre expresión, la guerra civil española, en cuanto

“disparate trágico”, según lo califica Cela en *Mazurca para los muertos*, ha sido motivo de reflexión para casi todos los escritores serios, y aun los menos inclinados a temas trascendentes. (Bertrand de Muñoz, 1986: 12–3)

Se trataba de un juicio formulado a raíz de la observación de un amplio conjunto de textos que, aun caracterizados por una compleja multitud de temas, estrategias expresivas y legados ideológicos, aparentaban tener como denominador común el intento de “restablecer la verdad que había sido prohibida en muchos casos durante las cuatro décadas de dictadura y [...] juzgar los hechos trágicos del pasado con objetividad” (Bertrand de Muñoz, 1986: 22).¹

1 Si bien Bertrand de Muñoz indica la voluntad de discusión crítica de la historia reciente – o, mejor dicho, del relato histórico unilateral impuesto por el franquismo

La persistencia temática de la guerra civil en textos que, bien mirado, resultaban compuestos casi medio siglo después del comienzo de la contienda – en el mismo año 1986 se conmemoraba, con numerosas iniciativas en el ámbito político, social y cultural, el cincuenta aniversario del estallido de la guerra civil – suponía, en primer lugar, una consistente continuidad intertextual con la precedente literatura de España, comprometida directa o indirectamente con el conflicto desde los mismos mediados de los Treinta y vinculada con la ética y la estética de la guerra tanto en lo que se refiere a la producción del interior, como en lo que atañe a los escritores del exilio.² En segundo lugar, el hecho de que la literatura continuara actualizando el pasado, presentándolo como un nudo sin solucionar, poniéndolo en tela de juicio y en cierta medida desafiándolo implicaba la percepción compartida de un mal funcionamiento en los mecanismos públicos de superación de un bache histórico que aún hoy en día se percibe como controvertido y no completamente asumido. Una controversia a la cual, con el tiempo, se ha añadido la necesidad de comprensión y control de otro largo periodo de conflictos, es decir la dictadura franquista.

En la época contemporánea – más de setenta y cinco años después de acabada la guerra y a las cuatro décadas de la muerte de Francisco Franco – la omnipresencia del conflicto fratricida en el ámbito literario y – más en

hasta después del año 1975 – y de composición de una reconstrucción fidedigna del pasado de España como elemento de unidad entre los novelistas de la era democrática recién empezada, cabe observar, como subraya la misma autora, que los conceptos de “verdad” y “objetividad” raramente pertenecen al campo semiótico de la literatura.

2. El presente trabajo no es el contexto apropiado para ahondar en una discusión de talante contrapuntístico entre la literatura del interior y la del exterior, raramente objeto de “encuentros” comparativos y más a menudo colocadas en oposición dialéctica. Baste aquí con especificar que, hechas las necesarias e ineludibles salvedades en relación con los diferentes estatutos y contextos político-sociales de producción, literatura de España y literatura española escrita fuera del país durante la dictadura mantienen como firme elemento de coincidencia la indiscutible supremacía temática del conflicto de 1936–1939. Se trata, a mi parecer, de un punto de encuentro que, pese a que podría definirse inconsistente por excesivamente macroscópico, al enfocarse sobre el trauma universal implicado por la guerra una luz implacable, constituye un primer, embrionario impulso para la creación de aquel puente entre “adentro” y “afuera” que Ramón J. Sender (1954) definió en su tiempo “imposible”.

general, en el cultural – parece no solamente reconfirmada en su productividad, sino, si es posible, incluso incrementada. En el marco de un debate socio-político que de manera cada vez más difusa aprovecha cuestiones vinculadas con el conflicto como terreno de enfrentamiento y en un contexto de agotamiento progresivo de la memoria testimonial relativa al trienio bélico, se observa sobre todo en los últimos veinte años una generalizada tendencia a la reflexión memorialista o, por lo menos, a la temática del pasado no solamente entre los grandes nombres de la literatura española de nuestros tiempos, sino en una serie de productos culturales y mediáticos de muy amplia difusión y en ocasiones incluso de dudosa calidad artística.³ Se trata de un fenómeno no exento de cierta ambigüedad de fondo, en la medida en que, si por un lado puede interpretarse la persistencia punzante y activa del tema como sintomática de cierta necesidad de verbalización y discusión de la historia reciente dentro de la sociedad española, por el otro se ve necesario reflexionar alrededor del producto cultural como objeto público capaz de influir en las percepciones, en los gustos y en las tendencias de una dada comunidad, en cuanto creador y receptor de modas, una pieza más de un mercado de consumo ya más que saturado.

La memoria de la guerra civil en la sociedad y en la literatura de España: historia de un desajuste

Típicamente, la memoria de cada guerra es un relato articulado y complejo, es decir un entramado compuesto en el más lineal de los casos por la combinación – y, cuando se habla de enfrentamientos históricos, a menudo colisión – entre múltiples aportaciones personales y una versión “fuerte”

- 3 Entre otras referencias posibles, el título del presente capítulo va mutuado de la telenovela *Amar en tiempos revueltos*, emitida por TVE entre 2005 y 2011 y convertida ya a partir de su primera temporada en uno de los mayores éxitos televisivos de la última década en España (para una profundización remito a Galán, 2007 y Paul Julian Smith en López-Cueto Asín-George, 2009: 121–36).

difundida a través de los canales oficiales a disposición de los detentores del poder rememorador en el momento histórico de referencia. Es, asimismo, una significativa medida de distanciamiento del trauma, ya que permite verbalizar el dolor, exteriorizarlo, conferirle el contorno tangible y, por ende, controlable de la palabra, facilitando así la acción amortiguadora y taumatúrgica del duelo. La reconstrucción de lo que fue se realiza, podría decirse utilizando una metáfora espacial, dentro de un terreno de intercambio y coexistencia que, gracias a la semilla del encuentro, puede convertirse en el fundamento de una renovada estabilidad⁴ o que, de manera opuesta, puede adquirir las características de una nueva frontera de enfrentamiento, disputada, saqueada y continuamente invadida, en ocasiones incluso campo de conquista de “guerras de memorias” (Erice, 2009) combatidas no ya en armas, sino a son de bombardeos dialécticos y emotivos.

En el caso de España, el espacio de la memoria colectiva de la guerra civil ha sufrido a lo largo del tiempo numerosas y violentas invasiones que ante todo han tenido el efecto de trabar su fijación, haciendo que los españoles contaran y sigan contando con un paradigma en constante fluctuación en relación con la interpretación pública del pasado reciente. Además, la condición de *limes* perenne a la que va sometido el relato “oficial” de la contienda, lejos de favorecer el tradicional papel aglutinante de *rite de passage* que desempeña la memoria compartida al cabo de las épocas de desajuste político y social, ha acabado amplificando conflictos preexistentes y acumulando nuevas controversias, lo cual por un lado ha dibujado la geografía mnemónica de la península según los rasgos de una devastada y poco acogedora *terra nullius*, ocupada una y otra vez, pero nunca de manera estable; por el otro ha conferido al recuerdo colectivo un constante halo de exclusividad, parcialidad y partidismo.

- 4 En perspectiva comparada con el caso español se citan a menudo como ejemplos de construcción mnemónica exitosa en la óptica del reencuentro social los casos de Chile y Argentina (lo hace, entre otros, Aguilar Fernández, 2008: 413–80) o, saliendo del ámbito hispánico, el de la Alemania (post-nazi y post-1989) o de Sudáfrica (para un acercamiento a la cuestión desde la perspectiva archivística, véase González Quintana, 1999b).

El filtro de la dictadura y la retórica de la división

Como subraya Gabriele Ranzato (2004) en su análisis de los antecedentes de la guerra civil española, la historia de la España de los años Treinta podría describirse como un progresivo recorrido de radicalización dicotómica, a lo largo del cual el panorama político esencialmente polimorfo de la época se fue coagulando alrededor de dos ejes ideológicos en oposición diametral. Si por un lado la recién proclamada república se señalaba por un irreversible acercamiento a los movimientos sindicales y para-revolucionarios, por el otro, en cambio, se asistía a la forja de un eje constituido por el ejército, la Iglesia de España (elemento fundacional para la identidad española desde la Edad Media en la lectura de Castro, 1983) y un conjunto de fuerzas antirrepublicanas que desde el año 1934 contaba con la guía carismática del nacionalismo de corte sindical.⁵

La dualidad socio-política del período – por supuesto directamente trasladada al conflicto después del año 1936, hasta el punto que Manuel Tuñón de Lara define la guerra como “un enfrentamiento ideológico [entre] dos cosmovisiones” (en Engelbert-García de María, 1990: 29) – constituye una evidente simplificación teórica que no niega – o, en principio, no debería negar – la existencia de una “tercera España” moderada, antirrevolucionaria y no conforme con los excesos de ambos bandos, retratada desde el punto de vista historiográfico por Paul Preston (2011b), y por Andrés Trapiello (2011) desde el frente la crítica literaria. Es, más bien, expresión de una polifacética tendencia, que más allá de la política abarca el mundo de la cultura, a proceder por oposiciones binarias exclusivas – catolicismo-atéismo; paz-caos; orden social-revolución –, que adquieren tintes más y más absolutos conforme se acerca el comienzo de la guerra. Es, al mismo tiempo y en consonancia, un rumbo emprendido por el mundo de las letras, dentro del cual, contextualmente con la progresiva politización de las revistas literarias, se solicita a los intelectuales que tomen partido y

5 Hago referencia sobre todo al movimiento falangista, que, según registra Ranzato (2004: 180), también por medio de uso *ad artem* en sus banderas y uniformes de la misma iconografía rojinegra del anarcosindicalismo, apuntaba a “carpire la base popolare” del electorado español.

se empieza a escribir, en un lado y en otro, repartiéndose el mismo público y con el mismo objetivo, es decir “contribuir a la victoria” (Martínez de Pisón, 2009b: 9).⁶

La victoria arrasadora del ejército franquista, patentizada el 1 de abril de 1939 por un parte de guerra más simbólico que fáctico anunciando la ocupación de Madrid, supone una magnificación de la retórica de la división por parte de la propaganda franquista, que utilizaría a lo largo de su vigencia el relato polarizado de la guerra civil como medida de auto-legitimación y sumministrazione de su poder absoluto.

La versión de la contienda pregonada y difundida por el franquismo a través de los canales oficiales del régimen – prensa, enseñanza, agrupaciones culturales, radio y, sobre todo en las últimas dos décadas, televisión – es ante todo una reconstrucción “constituyente” y exaltadora que radica su fundamento en la tradición religiosa y en las grandes glorias históricas de la España de los Reyes Católicos, según la peculiar hibridación – política y simbólica – entre cruz y espada de la que surgiría el que se ha dado a denominar “nacionalcatolicismo”.⁷ Se trata de una reconstrucción que aspira a presentar el nuevo estado como la continuación de un resplandor propio de un tiempo lejano, y que entrecruza pasado y presente bajo la espesa capa del mito, elemento dotado por definición de un alto potencial alterador y despolitizante.⁸

Constante en sus modalidades de difusión aunque no en su naturaleza,⁹ la faceta “constructiva” de la memoria “dominante, que no hegemónica

6 Según observa Fulgencio Castañar (2001: 161), “[s]i el segundo quinquenio de la década de los veinte es uno de los periodos más florecientes tanto por la abundancia como por la calidad de las revistas literarias, la década de los treinta se va a abrir con una politización que se va a llevar por delante a todas las de exclusividad literaria y a las que surjan, de nueva planta, las va a condenar a una corta vida”.

7 Para una profundización del concepto véanse Di Febo (2012) y Di Febo-Juliá (2012).

8 Retomo aquí la argumentación de Roland Barthes (2002: 237–8), según la cual “el mito está constituido por la pérdida de la cualidad histórica de las cosas: las cosas pierden en él el recuerdo de su construcción. [...] La función del mito es eliminar lo real; es, estrictamente, un derrame incesante, una hemorragia o, si se prefiere, una evaporación, en síntesis, una ausencia sensible”.

9 Tanto los historiadores como los sociólogos que se han ocupado de la memoria franquista de la guerra civil coinciden en registrar una oscilación en sus significantes

sobre la guerra” (Aguilar Fernández, 1996: 61) – no ya conflicto, sino “cruzada’ y ‘guerra de liberación” (Pérez Ledesma en Juliá, 2006d: 105) – se apoya durante el franquismo en un articulada combinación entre rituales de conmemoración, exaltación de lugares de la memoria nacionalista y operaciones culturales y literarias orientadas hacia el asentamiento antes, y después la exaltación de Franco y de su mandato.

La República, el republicanismo, la ideología sindical de izquierdas o, más en general, el liberalismo eran elementos relegados a la *pars destruens* de la memoria “estatal”, que, lejos de otorgar con su silencio burbujas de recreación mnemónica alrededor de la historia de los vencidos, somete su relato a una rigurosa y articulada *damnatio memoriae*, también gracias a la acción de órganos específicamente constituidos como el Tribunal Especial para la Represión de la Masonería y el Comunismo. El relato monológico del franquismo – junto, por supuesto, a la peculiar coyuntura política – ocasiona entonces desde el mismo año 1939 una fragmentación entrópica de la heterodoxia mnemónica, en parte condenada a un exilio tanto físico como anímico, en parte reducida “al ámbito más íntimo” (Luengo, 2004: 83), es decir a la esfera familiar o a grupos clandestinos de disidencia sometidos sobre todo en los Cuarenta y en los Cincuenta a una milimétrica represión.

Dentro de las fronteras españolas, la memoria republicana de la guerra se convierte entonces en una historia encerrada y acallada, en la cara encubierta de un silencio que es imprescindible para vivir dentro de la sociedad dictatorial sin padecer represalias. No obstante, lejos de extinguirse, se conserva bajo las cenizas de la autocensura y se implanta en las nuevas

prominentes, justificada generalmente por la evolución de la política internacional. Así, si la retórica anti-revolucionaria y la vehemencia belicista primaban en las reconstrucciones del conflicto elaboradas entre 1936 y 1945, “la derrota de Alemania e Italia y el aislamiento internacional al que fue sometido el régimen de Franco modificaron el horizonte” de acción de la propaganda, moviendo su enfoque hacia la exaltación de la paz y de la salvación del desastre mundial proporcionadas a los españoles gracias al genio político del caudillo (Juliá, 2006b: 360). A tal propósito, Manuel Requena observa una progresiva transición en la lectura franquista de la guerra civil, antes pregonada como “guerra contra el invasor”, es decir contra la supuesta influencia rusa en la política de España, luego como “guerra fratricida”, eso es, guerra conducida gloriosamente por los verdaderos españoles en contra de la anti-España (en Juliá, 1999: 29).

generaciones que, pese a resultar sometidas a un adoctrinamiento totalizador por parte del régimen, pronto empiezan a exigir la revisión de una historia oficial en la que no reconocen ni consiguen encasillar sus historias familiares.¹⁰

En el exilio, en cambio, la memoria republicana cuenta con “fuentes de socialización” que, además de privadas, también resultan ser “oficiales”, al identificarse, por ejemplo, con los canales propagandísticos de los partidos políticos desterrados o con las numerosas agrupaciones de españoles en el extranjero establecidas a partir del mismo año 1939.¹¹ No obstante, se presenta al mismo tiempo como una memoria “cristaliza[da ...] y distorsionada por la subjetividad inherente a la condición de exiliados”, un recuerdo alternativamente coloreado con los tonos de la nostalgia, del mito unificador (entre las innumerables facciones políticas aglutinadas tan solo por su “percepción de lo que para ellos significaba Franco y su régimen”) o de la utopía de la patria perdida que la falta de continuidad territorial impedía cotejar con la “contramemoria” de adentro (Alted en Juliá, 2006d: 258–9).

Aun así, cabe observar que el paradigma dicotómico que apunta a identificar una división neta entre la memoria de los vencidos y la memoria de los vencedores del conflicto durante la época franquista resulta – a mi parecer – notablemente reductor a la hora de definir el legado de la guerra civil en la sociedad española. En efecto, si bien es históricamente incontrovertible la vigencia de una memoria franquista dominante, también resulta evidente por un lado la magmática fragmentariedad de las memorias subyugadas, tanto las de adentro como las de afuera – lo cual supone que su unificación debajo de una única etiqueta resulte arriesgada más que productiva –, por

10 Según recuerda Santos Juliá, “[h]ubo que esperar la aparición en la esfera pública de una nueva generación, luego bautizada como la de los ‘niños de la guerra’, para que surgiera la primera rebelión contra [l]a memoria [franquista] de la guerra y de la victoria” y la reivindicación del “derecho a la verdad como desenmascaramiento de la mentira [pública]” (en Juliá, 2006d: 38–9).

11 En su estudio, Paloma Aguilar (1996: 66) define las “fuentes oficiales de socialización” como “lo que el poder político intenta, con distinto éxito, transmitir, mediante una pluralidad de medios”, mientras que las privadas van identificadas con “la familia, los amigos, los maestros[,] que pueden bien reforzar, bien complementar o, finalmente, contrarrestar la influencia de las versiones oficiales”.

el otro, el hecho de que la desmemoria promovida por el estado dictatorial se ve debida más a su utilización como arma de control político que a una real empatía suscitada en la población.¹²

Si se intenta utilizar la literatura como instrumento de evaluación del dato mnemónico durante el franquismo, las consideraciones que acabo de proponer resultan fácilmente averiguables. Por un lado, en efecto, es incuestionable que a raíz de la guerra se produce “la total incorporación al grupo de los vencedores de la inmensa mayoría de los intelectuales que en 1939 permanecían en España” y “buena parte de la poesía, la prosa, el teatro y el pensamiento se inserta dentro de los esquemas totalitarios más estrictos del fascismo español” (Rodríguez-Puértolas, 1986: 367–8), lo cual abre camino a un uso propagandístico y retorcido de la trascendente temática bélico-militarista. No obstante, por el otro lado también es verdad que, en medio de un panorama cultural desolador y vigilado “por un fortísimo aparato de control ideológico ejecutado (y avalado) desde los medios culturales, académicos y periodísticos” (Gracia-Ródenas, 2011: 15), la inmediata postguerra es capaz no solamente de producir, sino también de galardonar obras como *Nada* de Carmen Laforet, en absoluto alineada con la “memoria oficial”, aunque por supuesto tampoco disidente.¹³ La censura franquista constituye el ineludible sello distintivo de la literatura de la época; no obstante, retomando las reflexiones de Neuschäfer (1994: 73), en la España de Franco

- 12 Para decirlo con las palabras de Carmen Martín Gaité (2011: 24) – relativas a la postguerra, pero aplicables a toda la era franquista –, “[r]epasando las publicaciones de la época, cuajadas de adjetivos como impasible, viril, señero, altivo, entusiasta, pujante, augusto e imperial, salta a la vista su ineficacia como catecismo de aplicación concreta para un pueblo con las heridas en carne viva, harto de descalabros y ansioso de consuelo, que difícilmente podía sentirse aplacado por aquella palabrería y mucho menos reflejado en ella”.
- 13 Podría decirse, simplificando una cuestión cuyo alcance supera el presente trabajo, que la literatura no alineada es la que más interés ha cobrado a lo largo del tiempo, pues ha conseguido sobrepasar los límites espacio-temporales de la dictadura y se ha revelado más representativa de la época franquista de las mismas obras y autores que se consagraban a propagar la ideología dictatorial (para más reflexiones, véase Rodríguez-Puértolas, 1986).

la relación entre censura y creación literaria no se caracteriza exclusivamente por los obstáculos o la represión. Se trata más bien de una relación dialéctica, en la que la censura inhibe y al mismo tiempo estimula la creatividad. [...] La censura crea obras maestras capaces de sortearla o desactivarla sin que se note, despertando paradójicamente a la vida lo que en realidad quiso matar.

Al mismo tiempo – como lo hace Gracia en su ensayo *La resistencia silenciosa* – es posible observar un resquebrajo en la ortodoxia mnemónica franquista incluso desde las mismas entrañas de la dictadura, en particular a manos de un falangismo (más que) literario, que presta “palabras e ideas” (Gracia, 2004: 37) a un planteamiento político e ideológico que va diferenciándose paulatinamente del dominante, aunque sin desmoronarlo.¹⁴ A esto añádase que la censura feroz y el ostracismo de un ambiente literario dominado por el peso de la política no impiden – aunque si traban de manera más que marcada –

la comparecencia en la literatura [de entonces] de algunos escritores que provenían del lado de los vencidos y que supusieron la interiorización colectiva del desastre común [...]. Se revelaron a mediados de los cuarenta, se consagraron a fines del decenio y con ellos puede decirse que se establece la “literatura de postguerra”, un tardío equivalente del rebrotar admirable de las letras francesas en 1945–1950, de la aventura del neorrealismo italiano, de la dolorosa vía expiatoria emprendida por el “Grupo 47” en Alemania. (Mainer, 2005: 44)¹⁵

- 14 Gracia identifica en el falangismo – sobre todo el de mediados de los Cincuenta – un “núcleo doctrinal [...] sensiblemente distinto de lo que es el código oficial y autorizado del régimen”, una “auténtica provocación para el lenguaje político franquista”, configurada a base de la “expresión repetida de principios relativos a la convivencia, al diálogo, a la integración: palabras todas ellas [que tenían] valor subversivo de un discurso de victoria y exterminio que había sido el único público” (en Juliá, 2006d: 323–6).
- 15 Señalo que, respecto al difuso sintagma “exilio interior”, Manuel Aznar (2002: 21) propone la etiqueta “insilio” “para designar a los escritores republicanos, vencidos en 1939, que, tras su encarcelamiento [...] lograron sobrevivir a la represión de la Victoria [...] y hubieron de proseguir su obra literaria en la España franquista, con las determinaciones a su libertad de expresión impuestas por la censura”, también padeciendo las limitaciones forzosas a “la difusión en España de la obra publicada por los escritores exiliados”. “[A]quellos republicanos vencidos no estaban ‘ex’ sino

En lo que al exilio se refiere, en cambio, pese al manifiesto potencial aglutinador que desprende – además del ya señalado antifascismo – de la “forzosa ausencia de la tierra ancestral”, también destaca desde el principio una explosión de “divisi[ones] y banderías” (Caudet, 1997: 21 y 245 respectivamente) que hacen que la memoria del destierro se presente como altamente diferenciada según la instancia político-biográfica de quien la produce. En efecto, la “tribu especial” constituida por los exiliados no solo “se divid[e] internamente en las fracciones de las diversas nacionalidades o regionalidades españolas, las varias patrias chicas” (Blanco Aguinaga, 2007: 254), sino que también cuenta con una variedad ideológica – apoyada o no en bases partidistas – que escinde el macro-contenedor del exilio en “bloques [...] divididos a su vez en varias camarillas y facciones” (Heine, 1983: 125).

Estando así las cosas, no existe tal contenedor como una “memoria de los vencidos” – ni “de los exiliados” – *tout court*, sino que se configura una multiplicidad de memorias que tienen en común el hecho de enfrentarse con un relato netamente dominante y, a la vez, de desarrollarse en sectores subterráneos respecto a la dimensión pública – encubiertos, geográficamente alejados, censurados, contrastados –, que el régimen no consigue sofocar ni controlar por completo. El paradigma mnemónico difundido por el franquismo, por ende, a la vez que por ser indudablemente carismático y absolutista, se caracteriza sobre todo por su carácter paradójicamente inestable, por su estatus de relato fuerte que, sin embargo, se convierte por su naturaleza misma en caldo de cultivo de su propia deconstrucción, debido a que no resulta universalmente compartido ni aceptado.¹⁶ Se trata también – cabe recordarlo – de un relato que a la hora de la muerte de

‘in’, en la España que los exiliados llamaban entonces ‘España del interior’” (Aznar, 2003: 133).

16 Mari Paz Balibrea (2007: 70) anota que las varias piezas que componen el mosaico del *récit* antifranquista – “republicanismo, [...] comunismo, anarquismo, anarco-sindicalismo, socialismo, liberalismo” –, al perder la guerra, también pierden su estatus de entidades detentoras y perpetuadoras de la modernidad española, lo que supone que dicho papel pase directamente al discurso franquista, dominante entonces, pero siempre contrastado.

Franco cuenta con casi cuatro décadas de fijación retórica y social, lo cual lo convierte, independiente de su fondo, en una herencia de difícil gestión en lo que atañe a la constitución de una memoria democrática de la guerra civil en el momento del paso transicional.

El atasco transicional, o la memoria después de Franco

La transición española hacia la democracia – es decir, el complejo conjunto de operaciones políticas, jurídicas y sociales que configuraron en España el paso de la dictadura a la monarquía parlamentaria a raíz del fallecimiento del caudillo el 20 de noviembre de 1975 – es, según la describen Nicolás Sartorius y Javier Alfaya (2000: 140), un proceso que cabe evaluar a la luz de la imposibilidad de

Trazar cualquier paralelismo [...] entre el final de los regímenes fascistas en la Europa de la posguerra y el final del franquismo [...]. El franquismo murió por agotamiento biológico del dictador y social de la dictadura[, pese a ser] acosado desde hacía años por una oposición creciente aunque desorganizada. [...] No hubo una decisiva presión externa que ayudara a derribar a la dictadura, como sucedió en Grecia, ni un problema que dividiera gravísimamente al País, como sucedió en Portugal [...]. [...] E]l dictador murió en su cama y fue enterrado en olor de multitud [...].

Dadas semejantes premisas, la presencia de la guerra civil española en el proceso democratizador se planteó como un nudo de compleja solución, tanto por las dificultades intrínsecas implicadas por la necesidad de legalizar una oposición política que trabajaba en la clandestinidad o en el exilio desde 1939, como a causa del profundo y arraigado temor a un nuevo, violento enfrentamiento – ideológico, que no en armas – que la dictadura había conseguido instilar en la sociedad justamente gracias al uso populista del conflicto fratricida en el marco de su propaganda totalizadora.¹⁷

17 Alberto Reig Tapia (2007: 83) subraya que “[e]l temor a volver a una situación paragonable con 1936 tras la muerte de Franco estuvo muy presente en las generaciones mayores. La insistencia del régimen en la victoria y en la derrota, en los héroes y en los asesinos, había mantenido abiertas o mal cicatrizadas numerosas heridas”. Cabe

A propósito de las políticas de la memoria adoptadas por la clase dirigente a lo largo de la segunda mitad de los Setenta, ha cosechado cierto éxito una lectura netamente crítica de la transición que, sin detenerse en la definición de salvedades, supone como fundamentos del “cambio político” impulsado en la época

el silencio y el olvido de los crímenes cometidos por el franquismo[la negación], tal vez en la creencia de que era necesaria la falsificación de la memoria histórica para que el nuevo sistema democrático pudiese arraigar y crecer en nuestro suelo patrio, [de] las víctimas del franquismo. (Álvarez Fernández, 2007: 22)

Se trataría de una “amnesia colectiva” (Álvarez Fernández, 2007: 22) llevada a cabo de forma pactada por las fuerzas políticas involucradas en la democratización, con tal de impedir que el trauma implicado por el conflicto y, por consiguiente, por la dictadura que había surgido tras su conclusión, ensuciara los albores de una nueva orden que desde el principio resultaba amenazada por conflictos internos y externos, cuales, para mencionar los más llamativos, la rápida evolución del terrorismo separatista o la difusión dentro de ciertas franjas del ejército y del partidismo conservador de un malestar hacia la democracia en que cabe individuar las bases del golpe de estado intentado en 1981 por el teniente coronel Tejero. Quien adhiere a la lectura de la transición como una época basada en la no-verbalización pública de la guerra civil y de la dictadura, en la segregación de los recuerdos dolorosos en el “cuarto de atrás” social y político,¹⁸ generalmente

recordar que el miedo al estallido de un nuevo conflicto y la consiguiente prudencia hacia el proceso transicional entra en el fenómeno que en el espacio de contacto entre la historiografía y la sociología se ha dado a denominar “franquismo sociológico”, es decir la generalizada y “amplia legitimación [de que el régimen gozaba] en la sociedad española debido al proceso de transformación social que dio origen a una numerosa clase media y a una clase obrera de cuello azul asentada en ciudades y propietaria de un piso y de bienes de consumo de larga duración” (Martorell-Juliá, 2012: 389).

- 18 En su novela homónima, texto transicional *par excellence*, Carmen Martín Gaité (2002: 86) describe el “cuarto de atrás” como un “desván del cerebro, una especie de recinto secreto lleno de trastos borrosos, separados de las antesalas más limpias y ordenadas de la mente por una cortina que solo se descorre de vez en cuando; los recuerdos que pueden darnos alguna sorpresa viven agazapados en el cuarto de atrás,

conecta la supuesta voluntad de borrón de los años 1936–1975 de la memoria colectiva del país con las amnistías debatidas y aprobadas entre 1975 y 1977, estableciendo un vínculo dialéctico y conceptual entre la descalificación de los delitos de naturaleza política y la tendencia que se supone propia de la política transicional a escabullirse de cualquier ajuste de cuentas o necesaria confrontación – jurídica, social, histórica e incluso familiar – entre quien había salido ganador de la guerra y quien, en cambio, pertenecía al heterogéneo universo de los vencidos.¹⁹ No solamente una cuestión de políticas de la memoria, entonces, – caracterizadas, de todas formas, por la ausencia del discurso público de la guerra civil y de las innumerables y urgentes temáticas colaterales –, sino una enmarañada *quaestio* conceptual, por la que se detecta en la falta de distanciamiento oficial del régimen una obstrucción culposa de todo intento de análisis de la dictadura, cuando no una legitimación indirecta del franquismo, en nombre de una reconciliación y un perdón que, dadas sus bases, resultan ser inevitablemente huecos y provisionales.²⁰ En la transición se asistiría, pues, a una frágil suspensión

siempre salen de allí, y solo cuando quieren, no sirve hostigarlos”. Cabe también recordar la epígrafe de Georges Bataille que la autora elige para su texto, en la que se lee que “[l]a experiencia no puede ser comunicada sin lazos de silencio, de ocultamiento, de distancia”.

- 19 Como subraya Paloma Aguilar Fernández (2008: 286–7), “[c]uando, a mediados de los setenta, se mencionaba la necesidad de hacer justicia a los represaliados de la Guerra Civil no se quería decir que quedarán personas encarceladas por acciones cometidas en aquellas fechas[; ...] lo que sí estaba aún vigente eran las consecuencias económicas, sociales y laborales derivadas de las medidas represivas adoptadas a lo largo de toda la dictadura.” Por ende, las amnistías aprobadas en el periodo constituyente estaban sin duda concebidas con vistas a la rehabilitación política y social de todos aquellos sujetos que habían sido afectados por la multiforme represión franquista; no obstante, además de descalificar los delitos de opinión y acción política perpetrados en contra de la dictadura, dichas disposiciones legislativas también garantizaban impunidad a “las autoridades y funcionarios franquistas” (Aguilar Fernández, 2008: 300), al negar cualquier condena formal de las acciones de la dictadura y al rectificar esencialmente las amnistías en beneficio de los afectos al régimen ya emitidas entre el comienzo de la guerra y el final de la dictadura en la legislación franquista.
- 20 Según la evaluación de Paloma Aguilar (1996: 47), “hay reconciliaciones que se vuelven imposibles sin el recurso al olvido, de forma que la amnesia puede cumplir

del juicio y de la memoria, perpetrada no solamente en las Cortes y en los tribunales, sino también en las columnas de los periódicos, en los despachos de los escritores y en las aulas donde obraban los historiadores. En palabras de José Colmeiro (2005: 18), un "olvido pactado de los fantasmas de la guerra civil y del legado franquista, convertido en nuevo tabú, que por su propia condición fantasmagórica se niega a desaparecer del todo".

Pese a cobrar una notable adhesión en los múltiples sectores disciplinares que se han ocupado del Siglo XX español, la interpretación de la democracia como un periodo oscurecido por la sombra de las amnesias transicionales también cuenta con numerosos detractores, quienes no solamente defienden la política mnemónica de finales de los Setenta como portadora de la estabilidad necesaria para llevar a cabo un viraje institucional de proporciones colosales, sino que también niegan que en la misma época haya habido amnesia alrededor de los grandes traumas de la nación. El sociólogo Santos Juliá – uno de los más convencidos sostenedores de esta postura – se manifiesta muy firme en detectar en una moderación compartida y necesariamente cautelosa el espíritu de una transición que, según su opinión, no hubiera podido llevarse a cabo si los contrastes, particularismos y revanchismos vinculados con el conflicto fratricida hubiesen constituido una prioridad dentro de la agenda política del periodo:

El debate parlamentario sobre la amnistía [...] no hizo más que recuperar la representación de la guerra civil como catástrofe nacional, tragedia, guerra fratricida, estéril e inútil matanza, responsabilidad compartida [...]. La decisión de olvido[, que guarda relación alguna con un vaciado de memoria,] se completó con la necesidad de conducir el proceso de manera que nadie dispuesto a aceptar las nuevas reglas se

una función equivalente al perdón [...]. [No obstante, e]n estos casos el problema queda temporal y provisionalmente sellado [y], como este tipo de reconciliación es algo ficticia, en el sentido de que está basada en el olvido y no directamente en el perdón, todo aquello que suponga evocar los viejos acontecimientos puede suscitar de nuevo la polémica [...]. La memoria juega aquí un papel ambiguo, puesto que si bien ha sabido sacar de la historia esas lecciones que le han permitido ignorar, más precisamente, fingir que olvida el problema, al no haber desaparecido realmente el recuerdo, debido a su entidad especialmente traumática, este puede reemerger de forma inesperada y con resultados imprevisibles.

quedara fuera. Para lograrlo fue necesario, paradójicamente, recordar, hablar de la guerra. (en Mainer-Juliá, 2000: 48-9)

Ningún silencio, entonces, sino explicitación funcional al reencuentro; ningún olvido impuesto desde lo alto, sino más bien la elección consensuada entre todas las fuerzas políticas involucradas en la transición de no despertar viejos rencores y obrar, en cambio, para una democracia incluyente y desvinculada de los conflictos de antaño. En palabras de Paloma Aguilar, un

acuerdo tácito entre las élites parlamentarias para no instrumentalizar políticamente el pasado y un pacto explícito, que se refleja en la [...] Ley [de Amnistía de 1977], mediante el que se impide juzgar las posibles violaciones de derechos cometidas por cualquier parte con anterioridad al periodo de vigencia de la amnistía [con tal de] acabar con los recelos y suspicacias existentes entre las fuerzas políticas previamente enfrentadas [...]. (en Aróstegui-Godicheau, 2006: 251-2)²¹

En la lectura de Jo Labanyi (2007: 94), es justamente la consonancia entre las varias facciones ideológicas empeñadas en el vuelco institucional lo que alimenta la supervivencia presentista del lugar común del pacto del olvido, que en tiempos – los actuales – de oposición feroz entre los partidos de mayoría permite presentar la transición como un momento de ruptura respecto a la dictadura, minimizando los elementos de continuidad.

Juliá fundamenta sus argumentos en la constatación de que, según demuestran los datos empíricos, desde 1939 nunca se dejó de hablar de guerra ni fuera ni dentro de las fronteras españolas. Bajo el franquismo el conflicto constituyó una pieza portante del debate público tanto con ocasión de los movimientos estudiantiles surgidos en el año 1956 como en el marco de las protestas obreras de 1962, a la vez que fue elemento aglutinante en la

21 La Ley 46/1977, en la que culminaba un largo y accidentado debate parlamentario, se proponía amnistiar “[t]odos los actos de intencionalidad política, cualquiera que fuese su resultado, tipificados como delitos y faltas realizados con anterioridad al día quince de diciembre de mil novecientos setenta y seis” (en BOE n. 248, p. 22765). Es evidente el carácter genérico e indiferenciado de la disposición, que rehabilita las acciones políticas emprendidas en favor del restablecimiento de las libertades cívicas, a la vez que descalifica indirectamente los crímenes llevados a cabo durante la dictadura con móvil ideológico.

“larga historia de contactos, negociaciones y pactos entre disidentes del régimen y fuerzas de la oposición” que se había reorganizado en el extranjero a raíz de la victoria franquista (Juliá en Mainer-Juliá, 2000: 32). Aún más evidente resulta la inconsistencia del silencio desde el punto de vista cultural, ya que, según defiende el sociólogo, para los años de la transición la llamada “generación de los niños” ya había llevado a cabo una consistente obra de puesta en tela de juicio del relato franquista de la guerra. Así, quien descalifica la hipótesis de pacto transicional de amnesia u olvido opina que se trata de una etiqueta polémica y desnaturalizada, cuya utilidad resulta notablemente reducida a la hora de interpretar un fenómeno tan complejo como la elaboración colectiva en España del trauma compartido. Es más, puede que incluso estemos frente a un sintagma que enturbia las aguas en lugar de aclararlas, en virtud del hecho de que alrededor de su significado no han faltado confusiones y simplificaciones desviantes:

Cuando se habla de amnesia, de desmemoria o de silencio impuesto, en el contexto de la democracia española, suelen confundirse al menos dos cosas. En primer lugar, [suele perderse] la distinción clave entre diversos ámbitos, como el político, el social y el cultural [...]. Y, en segundo lugar, la diferencia fundamental que existe entre el recuerdo de la guerra civil y el del franquismo, pues se trata de dos fenómenos que, por mucho que aparezcan ligados en nuestra mente y sean cronológicamente consecutivos, generan muy distintos niveles de recuerdo, de trauma y de consenso. (Aguilar Fernández en Aróstegui-Godicheau, 2006: 250-1)²²

Persiguiendo las observaciones de Paloma Aguilar, no parece descabellado suponer que la cuestión estribe, según propone Ramón Buckley (1996), más que en la “anatomización” del modelo de enfrentamiento con el pasado de España promovido por la política transicional, en un error de enfoque en lo que atañe al concepto de transición, o más bien en la concentración forzosa de la evolución socio-política del país – y, por consiguiente, también de la definición de una memoria colectiva en relación con la guerra civil y la época dictatorial – alrededor de los pocos años que marcaron el paso institucional desde el estado dictatorial hasta el sistema

- 22 Cabe subrayar el hecho de que la tendencia a fundir y generalizar memoria de la guerra y memoria del franquismo a la hora de reivindicar la tan pregonada “memoria histórica” se concreta con notable evidencia en los más recientes movimientos cívicos.

constitucional, cuando en cambio las que Carlos Barral (1988) definió “horas veloces” ya habían empezado antes de 1975. En la lectura de Buckley (1996: XII), la transición política coincide con un conjunto de “procesos históricos” cuyos límites cronológicos son “vaporosos”, pero que, por las características constitutivas del franquismo, inevitablemente no tienen comienzo sino después de la muerte del dictador.²³ Se trata de una serie de etapas burocráticas, políticas y jurídicas que alcanzan un punto de llegada que podría decirse “técnicamente” satisfactorio con la aprobación de la Constitución de 1978 y el sucesivo referéndum de rectificación.²⁴ Más allá de la política, en la lectura de Buckley, la evolución del país va enmarcada por lo menos en dos transiciones más, que a menudo se ignora o se subestima a la hora de enfrentarse con el tópico del olvido. En primer lugar, la gran transición global “hacia una nueva era posindustrial y por lo tanto posmoderna” – la que empieza con el Mayo francés, el movimiento estudiantil en Estados Unidos y la Primavera de Praga –; en segundo lugar, una transición cultural y cívica que es peculiar de la España impermeable e incomunicada de finales de los Sesenta y que, a pesar de las circunstancias políticas, “propici[a] el florecimiento de dos *nuevas* ideologías – la libertaria y la feminista” (Buckley, 2006: XI–XII [cursiva en el original]). Según

- 23 Desde el punto de vista político, señalo que existe una consistente corriente historiográfica que, al suponer el desarrollo de tendencias aperturistas y progresistas dentro del mismo sistema dictatorial, interpreta la democratización sucesiva al año 1975 como resultado de una evolución interna del franquismo y no como un elemento de ruptura política. Sea como fuere, es decir independiente de la naturaleza intrínseca o extrínseca respecto al régimen que se quiera conferir al viraje institucional de la segunda mitad de los Setenta, es innegable que todo cambio formal intervino solamente bien pasado el fallecimiento del dictador.
- 24 Además de la ya citada Ley de Amnistía, entre la muerte de Franco y la aprobación definitiva del documento constitucional median, sobre todo en el año 1977, acontecimientos tan trascendentes como la legalización de los partidos políticos, las primeras elecciones democráticas – a propósito de las cuales escribe Javier Tusell (1986: 265) que “la guerra civil no concluyó el primero de abril de 1939 [...] Su verdadero final fueron las elecciones de junio de 1977” –, la firma de los llamados “Pactos de la Moncloa”, la aprobación de la Ley de Reforma Política y el sucesivo referéndum de rectificación (para un comentario, véase Tusell, 2010: 281–304).

argumenta Buckley, mucho antes de las maniobras impulsadas por los partidos, la sociedad española, recogiendo a la vez la herencia de la cambiante disidencia interna activista o no organizada – que, a pesar de la represión puntual, se había mostrado activa desde los Cuarenta – y abriéndose paulatinamente a la influencia del exterior, había empezado a analizar el relato franquista desde múltiples puntos de vista, en una situación de “desfase” con el anacronismo de la dictadura:

La clave está en el “todavía”, en una España que “todavía” no era democrática, que “todavía” no era europea ... que “todavía” no era pero que “ya” lo era, porque “ya” ese pensamiento europeo había llegado a España, porque “ya” sus narradores manifestaban esa revolución radical [...]. En el conflicto mismo entre ese “todavía” y ese “ya” hay que buscar la clave de nuestra propia transición. (Buckley, 1996: XI)

Ahora bien, si una vez más se toma en consideración el dato literario, se nota en efecto que desde mucho antes de que la política sancionara que España había dejado de ser una dictadura es llamativa la presencia de la guerra civil en las obras de ficción, el conflicto declinado no como una gloriosa cruzada – no siempre, no solamente –, sino como un desgarrón íntimo y a la vez colectivo, un capital sentimental dotado de un halo indiscutiblemente doloroso. Según opina Antonio Muñoz Molina (2008), si la presencia en la literatura española de una lectura intimista y trágica de la guerra civil se registra desde las inmediatas postrimerías del enfrentamiento, ya a partir de los años Sesenta se asiste a la afirmación de narraciones en conflicto manifiesto con el paradigma hermenéutico difundido por el régimen:

Quien dice que sólo ahora se publican novelas o libros de historia que cuentan la verdad sobre la Guerra Civil y la dictadura debería decir más bien que él o ella no los ha leído, o que los desdeñó en su momento porque no estaban de moda, en aquellos atolondrados ochenta en los que la doctrina oficial del socialismo en el poder era la contraria: con lo modernos que ya éramos, qué falta hacía recordar cosas tristes y antiguas.

A mi parecer, si bien es evidente la aportación “generacional” de la literatura y de la reflexión académico-cultural en la problematización pública

del tema “guerra civil”,²⁵ también es incontrovertible que es en las letras mismas – y en el arte y el cine – donde con mayor fuerza se advierte cierto retrogusto de insatisfacción no hacia el pasaje históricamente específico de la transición – no necesariamente, por lo menos –, sino hacia la evolución y el desenlace final de la “utopía de transformación social” que se había difundido en la “clase intelectual” española entre finales de los Sesenta y el periodo constitucional (Vilarós, 1998: 23). En el llamado *desencanto*, tan acabadamente representado en 1976 por la película homónima de Jaime Chávarri, convergen, en efecto, de manera sináptica numerosos síntomas que por un lado son propios del tránsito postmoderno al que España se expone de manera repentina y violenta después de la muerte del dictador, por el otro indican que las políticas transicionales, pese a mostrarse operativas desde el punto de vista institucional, ocasionan desajustes, agujeros y desfases que quedan pendientes en el recién estrenado marco democrático. Los años de la transición albergan la explosión – y consiguiente explotación – de la cultura de masas, el desmoronamiento de los discursos fuertes y la contaminación “destapada” con una estética *light* y *pop* que bebe de las mismas fuentes conceptuales en las que se funda la debilidad propia de la “sociedad transparente” global y globalizada descrita por Vattimo (1990).²⁶ En consonancia con el planteamiento postmoderno, la literatura exterioriza un rechazo del compromiso sociopolítico propio del tardofranquismo y resquebraja sus confines desbordando en lo erótico, lo policial e incluso el cómic, es decir bajando de un pedestal que ya parece inconsistente y lanzándose sin paracaídas a un mercado que, de repente, se presenta como

25 José-Carlos Mainer (1994: 111) explicita que “desde el lado de la vida cultural, la cuestión del final anticipado del franquismo es cosa todavía más clara que desde la óptica histórica, económica o sociológica”.

26 Según bien apunta Mari Paz Balibrea (2007: 75–6), la emergencia en España de una cultura de masas diferenciada de las “altas esferas” del arte elitista – aunque, a diferencia de la transicional, todavía incomunicada con el exterior – se registra, como en toda Europa, ya a partir de las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial, y en efecto “la política cultural del franquismo es la de mantener un férreo control sobre la [...] TV, radio, cine de masas, música, deporte [...], prácticas de consumo [...]. El Régimen sabía [...] que esta cultura era la que había que controlar para tener controlado ideológicamente el país”.

democrático y abierto hacia fuera.²⁷ Al mismo tiempo, pese a sus afanes de despreocupación, la ficción se encuentra enredada en una contingencia plomiza que se hace ineludible, en parte por estar vinculada con un malestar endémico propio del recorrido vital de los actores literarios del tiempo, en parte por constituir el contexto preferente de circulación y recepción de las obras escritas:

para un creador de aquella fecha se acumulaban por lo menos tres tareas pendientes: la necesidad imperiosa de convivir con su propio pasado de español y de habitante de aquello que sintomáticamente todavía llamábase *postguerra*, la comezón de adoptar una posición ante el confuso universo moral de miedos, decepciones y egoísmos bajo cuyas especies comparecía la segunda mitad del octavo décimo del siglo; la imposición de seguir escribiendo, pintando o filmando en el marco de una vida cultural que parecía haber agotado la fuente de la originalidad y que también semejava condenada a la hipócrita comercialización de una sociedad de consumo. Aquel hipotético creador joven debía, pues, vivir a la vez – y por cifrarlo en fechas – su particular 1939, su parte alícuota de 1968 y el azaroso envite de las “restauraciones” preventivas de los años setenta. (Mainer, 1994: 117 [énfasis en el original])

Para decirlo de otra manera, un enfrentamiento permanente entre renovación y anclaje, entre creación y recreación, entre un pasado doloroso que se hace imborrable y un presente que plantea esperanzas al parecer vanas.

27 Teresa Vilarós (1998: 24) observa que en el periodo transicional y post-transicional “[e]scritores y escritoras antiguamente comprometidos políticamente [...] se pasaron a la narración erótica o ligera y escritores y escritoras noveles deslumbraron con primeros libros y novela a caballo entre el subgénero popular y la ‘gran literatura’”. Desde la perspectiva “interna” y hasta incluso podría decirse autobiográfica condensada en el célebre artículo *Contra Franco luchábamos mejor*, Manuel Vázquez Montalbán (2011: 358) aduce que el supuesto “silencio” de los escritores respecto a las circunstancias políticas se debe no a una iniciativa deliberada, sino más bien al hecho de que “[c]uando se produjo la Transición, los políticos pasaron por encima de los intelectuales compañeros de viaje e incluso les invitaron a que volvieran a sus cuarteles de invierno, porque carecían del imprescindible espíritu pragmático para asumir el milagro de la conversión del vino en agua”.

Post-felipismo, post-aznarismo y post-juancarlismo: guerra civil y sociedad a partir de los Noventa

Si es verdad, como observa Lucette Valensi (en Cuesta, 1998) en su análisis de la persistencia en la memoria común de los “grandes acontecimientos”, que es posible medir el nivel de supervivencia y de significación de una dada porción del pasado a partir de la observación de su presencia en la prensa, en los manuales escolares, en la topografía y, en general, en las manifestaciones de la vida pública de una comunidad, tras tan solo una observación somera de la realidad española actual no resulta difícil comprobar que la guerra civil sigue ocupando un lugar de prominencia crucial en el debate público de España. En efecto, el conflicto de 1936–1939 y su turbulenta memoria no solo son objeto de un número cada vez creciente de publicaciones especializadas y simposios académicos – lo que no cabe dar por descontado, por lo menos hasta la “explosión” de principios de los Noventa –, sino que en las últimas dos décadas también son protagonistas absolutos del debate político y parlamentario, lo cual ha inducido, como consecuencia directa, una vuelta masiva del tema en las páginas de los periódicos, en los escaparates de las librerías, en los platós televisivos y, no con menor frecuencia, en las carteleras cinematográficas y la pequeña pantalla. Asimismo, a la vez que se aboga por una nueva negociación mnemónica del conflicto, también se pone repetidamente en tela de juicio la época transicional, considerada responsable de una suerte de malfuncionamiento en la transmisión y consolidación de un pasado pretérito que se resiste a hacerse compartido y participativo.

Entre la transición y el comienzo de la que podríamos definir contemporaneidad inmediata media la época de los Ochenta, que para España coincide ante todo con el ingreso oficial en la Unión Europea y el referéndum de rectificación de la presencia de la nación en la OTAN, dos significativas medidas de confirmación – internacional en este caso – de la ya cumplida superación política tanto de la dictadura como del periodo transicional.²⁸

28 Como es bien sabido, tras aparecer en los programas electorales de numerosas facciones políticas para las elecciones de 1977, la aceptación de España en la Unión Europea se hizo efectiva en el año 1986 como resultado de una política de negociaciones

Los Ochenta también albergan el establecimiento del primer gobierno socialista de la era democrática, con el PSOE de Felipe González ganando la mayoría absoluta en las elecciones de 1982 bajo el llamativo eslogan "Por el cambio" y presentándose como un conglomerado político renovador, compuesto por

una generazione di quarantenni che non aveva vissuto le drammatiche vicende della guerra civile ed era diventata antifranchista e socialista (spesso dopo aver militato in formazioni più di sinistra) generalmente attraverso le lotte studentesche delle università spagnole, che non era animata né da propositi di rivincita né di vendetta, ma dalla volontà di voltare pagina, guardare avanti, trasformare il paese sul piano delle infrastrutture, della cultura e dell'immagine. (Adagio-Botti, 2006: 70)

Los catorce años de mayoría socialista en el parlamento se traducen, en efecto, en una reinención radical de España, con reformas de notable consistencia en ámbitos tan relevantes como la educación, la sanidad, la justicia, la política autonómica y la cuestión laboral. Se trata del proceso de evolución político-social, que no económica, que tiene como punto de llegada la cáscara brillante, mediática y exportable del año 1992, en que Madrid es capital europea de la cultura y se celebran, a la vez, "[I]a Exposición Universal de Sevilla, que conmemoraba el 500 aniversario del descubrimiento de América, y los juegos Olímpicos de Barcelona, que presentaron al mundo la faz moderna de España" (en Juliá-García Delgado-Jiménez-Fusi, 2007: 287). Atrapa el espíritu de la época el escritor mexicano Carlos Fuentes, que en el mismo año 1992 viaja a la península para retirar el Premio Menéndez Pelayo y, al comentar cual observador externo la euforia provocada por el éxito de una España patinada, acelerada y vertiginosamente actual, afirma que "la España miserable, dominadora, la celestina sentada en una iglesia

que se había emprendido oficialmente en febrero de 1979, a raíz de un congreso de ministros extraordinario convocado en Bruselas (para una profundización, véase Crespo MacLennan, 2005). En lo que se refiere a la presencia de España en la OTAN –rectificada en el mismo 1986 –, recuerdo de paso que el ingreso en la institución remontaba a principios de los Ochenta, mientras que la participación del país en la ONU desde 1955 había constituido, en su tiempo, un significativo reconocimiento internacional del poder del general Franco (para un comentario remito a Ortuño Anaya, 2005, y Lleontart Amsélem, 1995).

maloliente y entrometida, se ha convertido en una Marilyn Monroe y ahora todos quieren acostarse con ella” (en S. A., 1992).²⁹

No obstante, en lo que atañe al objeto de nuestro interés, una vez más se acaba echando en falta la confrontación con un pasado que se percibe como cada vez más enmarañado en los enfrentamientos políticos de la democracia y, a la vez, complicado por – o complicando – un intercambio entre partidos que paulatinamente empieza a utilizar el tópico mnemónico como arma de enfrentamiento con la contraparte. En 1986, con ocasión del cincuenta aniversario del comienzo de la contienda, el ejecutivo González actúa con una prudencia que roza el exceso, manteniendo una explicitación mínima de la guerra en el discurso público – eso es, evitando impulsar directamente iniciativas de conmemoración – e incluso manifestando desde sus canales oficiales una clara intención de dar por zanjado el asunto memoria/rememoración. Así, en el comunicado difundido por la Moncloa el 18 de julio se lee que

Una guerra civil no es un acontecimiento conmemorable, por más que para quienes la vivieron y sufrieron constituyera un episodio determinante en su propia trayectoria biográfica. [El conflicto] es definitivamente historia, parte de la memoria de los españoles y de su experiencia colectiva. Pero [...] no tiene ya – ni debe tenerla – presencia viva en la realidad de un país cuya conciencia moral última se basa en los principios de la libertad y de la tolerancia. (en S. A., 1986)³⁰

- 29 Fuentes vuelve tres años después a la comparación que había establecido entre la nación ibérica y el icono pop *par excellence*, y sentencia que, para mediados de los Noventa, España ya se ha convertido en “Sofía Loren. Una vedette sesentona muy guapa todavía a punto de iniciar una etapa diferente en su vida” (Fuentes entrevistado en el periódico hispanoamericano *El Tiempo* el 24 de julio de 1995, cita reproducida como epígrafe en Armas Marcelo, 1995).
- 30 Según apunta Paloma Aguilar, “Felipe González ha declarado recientemente que de lo único que se arrepiente de sus años de gobierno es de no haber rendido el homenaje debido a los exiliados y a las víctimas del franquismo: ‘[m]e siento [...] responsable de no haber suscitado un debate sobre nuestro pasado histórico, el franquismo y la guerra civil, en el momento en que probablemente era más oportuno’. [...] Durante el 50 aniversario del año 1936] no hubo, no ya exaltación, ni siquiera el reconocimiento de las víctimas del franquismo, y por eso hoy me siento responsable de parte de la pérdida de nuestra memoria histórica, que permite ahora que la derecha se niegue a reconocer el horror que supuso la dictadura, y lo haga sin ninguna consecuencia

En palabras de Paloma Aguilar, el “partido socialista, a pesar de haber dispuesto del poder durante catorce años (varios de ellos con amplias mayorías parlamentarias), no impulsó las medidas que luego apoyaría desde la oposición acerca de la condena del pasado y de la rehabilitación de las víctimas” (en Aróstegui-Godicheau, 2006: 288).

Desde el punto de vista de la narración literaria de la guerra civil española, en la literatura, si bien emerge cierto interés hacia la elaboración de novelas históricas, se sigue echando en falta la gran novela de la democracia “escrita en años de libertad” (de Asís, 1990: 399).³¹ El vuelco más significativo, según observa Manuel Pérez Ledesma, se registra en la práctica historiográfica, donde se verifica una superación de la ya caducada dialéctica épica y partidista que hasta entonces se había traducido en el apoyo – y consiguiente argumentación justificativa – de uno u otro bando, en favor de una “visión trágica” global, según la cual

La guerra aparecía ahora como el resultado de las pasiones desatadas en los dos bandos, de los odios y las parcialidades contrapuestas; en suma, como una “culpa

desde el punto de vista electoral o social” (en Aróstegui-Godicheau, 2006: 259, con citas de *El futuro no es lo que era. Una conversación*, de Felipe González y Juan Luis Cebrián). Señalo asimismo que justamente a partir de mediados de los Ochenta – más en detalle, del año 1987 – la Iglesia de Roma impulsó una secuencia de canonizaciones y beatificaciones de miembros del clero de España represaliados durante la guerra civil, lo cual en la lectura del mismo González vino a entrar en conflicto con la postura adoptada por su ejecutivo: “[m]e hubiera incluso ‘convenido’ abrir un debate sobre [la memoria asimétrica de la guerra], en momentos en que se veía que los socialistas estábamos en una posición más débil. No lo hice, a pesar de que sentía, con dolor, que el Vaticano fuera beatificando decenas, a veces centenares, de víctimas del bando de los vencedores, exaltándolas como víctimas de la ‘cruzada’, según la llamaban todavía” (Moradiellos, 2012: 298, con citas de *El futuro no es lo que era. Una conversación*).

- 31 A propósito de la postmodernidad española, explica María del Pilar Lozano Mijares (2007: 209) que su “llegada [...] a España”, aun caracterizada por los matices típicos de la episteme postmoderna, a saber “amnesia histórica, fin de la esperanza en el progreso, pastiche como clave estética, individualismo y hedonismo[,...] sufrió un retraso de más de diez años con respecto al resto de los países occidentales, y este retraso cronológico será fundamental en el concepto de postmodernidad que prevalece en nuestro país al día de hoy”.

colectiva”, fruto de la sinrazón de los españoles, de la que había que librarse mediante el olvido y el firme propósito de no repetir semejante locura [...]. (Pérez Ledesma en Juliá, 2006d: 106)³²

Se trataría de un colectivo “todos fuimos culpables” que se muestra como evidentemente consonante respecto al espíritu transicional del “nunca más”, a la vez que, según bien apunta Pérez Ledesma, ocasiona una sintomática idiosincrasia entre los historiadores, dispuestos a adoptar en su oficio una “pretendida imparcialidad” funcional a la superación cívica de un particularismo malsano, pero, a la vez, personal y profesionalmente conscientes de que “el reparto igualitario de las culpas entre los dos bandos [suponía cierta] mistificación” (Pérez Ledesma en Juliá, 2006d: 106).³³ A pesar de sus límites, Ledesma reconoce a la historiografía desde mediados de los Setenta hasta finales de los Ochenta el mérito de haber introducido una imprescindible “estratificación” en el estudio del trienio bélico, con la profundización, más allá del dato político, de facetas tan significativas para la construcción de un relato compartido e inclusivo como el dato lingüístico-regional, el aspecto familiar o la cuestión religiosa.

Trasladándonos del dato historiográfico a una observación general de la sociedad española, cuando empieza a surgir un hondo cuestionamiento de la retórica del reparto de las culpas y de la minimización dialéctica de raigambre transicional es hacia mediados de la década de los Noventa, coincidiendo con un cambio político que surgía bajo la capa de la que Manuel Vázquez Montalbán (2003) quiso bautizar “aznaridad”. Con el PSOE de González anonadado a causa de una secuela de escándalos vinculados en gran medida con epatantes casos de corrupción y las sospechas

32 Cabe especificar, como lo hace Moradiellos (2003), que la historiografía extranjera, sobre todo anglo-norteamericana, ya antes de la muerte de Franco había empezado a desmoronar el maniqueísmo historiográfico en relación con la guerra civil.

33 En la lectura de Alberto Reig Tapia (1999: 331), la “teoría del centro” es – por lo menos según una perspectiva historiográfica – “un noble artificio dialéctico, una práctica necesaria y recomendable para la práctica política cotidiana, para la necesaria convivencia y el diálogo entre excombatientes, o no, entre españoles de cualquier signo [...], pero no dejará por ello de ser desde el punto de vista científico una falsa pretensión intelectual”.

de apoyo gubernamental a los GAL, tras las elecciones anticipadas de 1996 se verifica “la segunda alternancia desde la instauración de la democracia” (Juliá en Juliá-García Delgado-Jiménez-Fusi, 2007: 293), marcada por la victoria – aunque inicialmente sin mayoría parlamentaria – del Partido Popular liderado por José María Aznar. El relevo político, según observa puntualmente Enrique Moradiellos (2012: 278), va sincronizado con una imponente alternancia generacional que para aquel entonces

ha permitido llegar a la madurez a unas generaciones de “nietos” de la guerra que apenas tienen “memoria” (porque la memoria es producto de la vivencia biográfica directa) de la dictadura y solo pueden tener acaso “conciencia” sobre su historia (porque dicha conciencia histórica es el resultado de relatos, imágenes, lecturas e informaciones mediadas e indirectas).

No obstante, se registra al mismo tiempo el aumento exponencial por parte de las fuerzas políticas de un uso presentista y simbólico de la historia reciente, empleada como “catalizador para la forja de [...] identidades colectivas [que se empeñan en postular] una determinada genealogía del presente con derivaciones políticas explícitas para el futuro” (Moradiellos, 2012: 267 respectivamente). En la lectura de Paloma Aguilar, el “punto de inflexión en la resurrección del pasado en España” se coloca en el marco de los comicios electorales de principios de los Noventa, cuando el PSOE, a raíz de la imparable pérdida del consenso registrada en las encuestas y como reacción frente a una oposición enérgica y “crispada”, “decidió [...] hacer una campaña desesperada contra el Partido Popular mediante la instrumentalización de su pasado franquista” (en Aróstegui-Godicheau, 2006: 283–4).

Se configura, entonces, una peculiar coyuntura en la que, a mi parecer, cabe detectar las raíces de la situación actual. Por un lado, en el crisol de la política, memoria de la guerra civil y memoria del franquismo quedan fraguadas bajo la fórmula estridente de “memoria histórica” que de inmediato se convierte en objeto de disputa cívica y social. Por el otro, se hace patente la existencia de intersticios y vacíos mnemónicos que se convierten en espacios de creación de nuevas reconstrucciones de mayor o menor calado, impulsadas por conmemoraciones tan trascendentes como el veinte aniversario de la muerte de Franco (en 1995) y el sesenta del comienzo de la contienda (en el mismo 1996). Se trata, sobre todo en el marco historiográfico

y mediático, de versiones por lo general batalleras en su rechazo de la precedente postura conciliadora en relación con la atribución de las culpas, que se traducen con creciente frecuencia en la formulación de acusaciones mutuas entre las ya resucitadas dos Españas. En semejante contexto, prima por clamor y difusión el auge de la historiografía y ensayística revisionista, que por un lado se empeña en presentar “la actual democracia en España [como] el fruto maduro del desarrollo del franquismo y de su victoria en la guerra civil”, por el otro apunta a atribuir “la culpa moral y responsabilidad histórica de todos los males pasados, presentes y futuros [a] las izquierdas españolas y a sus ocasionales cómplices” (Moradiellos, 2012: 267–9).³⁴ Las mismas posturas exaltadoras del legado político franquista y minimizadora de las páginas más sangrientas de la dictadura y del periodo bélico (por lo menos en lo que se refiere a los crímenes perpetrados por el bando nacional) quedan repetidamente trasladadas al ámbito del debate político, donde encuentran como contrapunto un

fenómeno muy similar, pero antagónico [...]: la configuración de varias corrientes dentro del espectro político de la izquierda que tienden a deslegitimar a las derechas actuales como meras legatarias del franquismo, sin títulos ni credenciales para gobernar democráticamente por esa supuesta tara de origen casi irremediable. (Moradiellos, 2012: 272)³⁵

- 34 Según propone Moradiellos (2012: 265), más que de revisionismo cabría hablar de “pseudorevisionismo filofranquista”, ya que sus planteamientos no parecen novedosos, sino que arrancan de “una reactualización, *mutatis mutandis*, de lo que fue la doctrina oficial historiográfica durante los casi cuarenta años de duración del régimen franquista”. Resulta consonante la lectura del escritor Javier Cercas (2007), que habla de “historiadores de mentira que de un tiempo a esta parte publican con éxito versiones actualizadas de los infundios de la propaganda franquista”.
- 35 Sobre el (pseudo)revisionismo de reciente formación cobra peculiar interés la evaluación denotativa de Javier Tusell (2004), quien especifica que “[e]n el trasfondo de las posiciones defendidas por [...] autores [como César Vidal o Pío Moa] hay, por supuesto, una interpretación política de consumo inmediato. No brilla, en cambio, una labor previa de trabajo en los archivos, unas preguntas coherentes con el conjunto de nuestros conocimientos, ni siquiera la mínima voluntad de saber. Todo consiste en culpar desde tiempos remotos a la izquierda – y los nacionalismos – de una actitud revolucionaria con resultado totalitario y exterminador del adversario. [...] Lo abracadabrante es utilizar [esto como] argumentación histórica – e insostenible

En resumidas cuentas, en el marco de la política colisionan dos visiones opuestas alrededor de la necesidad de enfrentarse con el pasado reciente, a saber la de la “memoria necesaria”, por la que la izquierda española, sufragada por los nacionalismos catalán y vasco, mantiene la necesidad de negociar el legado transicional en relación con la falta de reconocimiento público y compensación a las víctimas de la represión franquista; y la de la “memoria redundante”, según la cual los partidos de derechas, con especial énfasis dentro del PP, detectan un trasfondo desestabilizador cuando no belicista en una operación de removimiento de la contienda y de la dictadura que juzgan, en el fondo, innecesaria.³⁶ Ambos usos políticos de la historia conflictiva de España, independiente de los móviles ideológicos que los alimentan, han contribuido innegablemente a despertar, además de un creciente interés académico e historiográfico alrededor del tema, una notable adhesión emotiva entre el electorado, que literalmente resulta detonada a raíz de las elecciones generales del año 2000, en las cuales el Partido Popular de José María Aznar obtiene la mayoría absoluta. En los primeros años del nuevo milenio, en efecto, emerge el componente que en la lectura de Sergio Gálvez (2006) había brillado por su ausencia durante la transición, es decir una consistente demanda social hacia una nueva discusión crítica del legado mnemónico sobre la contienda, con particular insistencia en la necesidad cívica – y no ya meramente político-estratégica – de impulsar una todavía inalcanzada equiparación jurídica y rehabilitadora entre víctimas y victimarios. A medida que el debate alrededor de la memoria – ya bautizada como “histórica” – se recrudece en el parlamento, empiezan a surgir asociaciones de ciudadanos que demandan una revisión de la política gubernamental en materia de enfrentamiento con el pasado de la nación, lo cual constituye, en la lectura de Paloma Aguilar, “un verdadero punto de inflexión en el hasta entonces exiguo papel desempeñado por la sociedad civil para liderar propuestas destinadas a ‘rescatar’ la memoria de los represaliados y vencidos” (en Aróstegui-Godicheau, 2006: 271). La primera agrupación ciudadana

como tal – para la batalla política diaria y actual. A partir de su uso la convivencia es imposible”.

36 Los sintagmas “memoria necesaria” y “memoria redundante” van retomados de Aguilar (en Aróstegui-Godicheau, 2006: 289).

constituida expresamente con el objetivo de contrastar el supuesto olvido transicional perpetuado por el gobierno Aznar es la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, fundada en el mismo año 2000 y cuyo lema “¿Por qué los padres de la constitución dejaron a mi abuelo en una cuneta?” es evidentemente sintomático de la marcada huella transgeneracional que presenta el movimiento de reivindicación.³⁷

El uso del pasado como arma arrojadiza frente al adversario, o, si así se quiere llamarlo, el complejo mestizaje entre memoria y política, lejos de cohibirse bajo el impulso de las reivindicaciones procedentes del ámbito social – que, como es de esperar, en más de una ocasión se tiñen de partidismo – ha incrementado su productividad en los últimos años, en la medida en que se ha desencadenado un auténtico fuego cruzado de propuestas y contrapropuestas legislativas entre gobierno y oposición. Paradigma y etapa inicial de un debate parlamentario que ha cobrado tonos de creciente crispación es la proposición no de ley sobre condena del alzamiento militar del 18 de julio de 1936, avanzada en diciembre de 2000 por el grupo parlamentario vasco y repetidamente rechazada por el PP hasta el año 2002, cuando, un día 20 de noviembre y en plena crisis-Prestige,

Ante una batería de iniciativas sobre reapertura de fosas comunes y ayudas al exilio, el PP optó por la calle de en medio: pactó con todos los grupos una resolución contundente, en la que se condena el alzamiento, se hace un “reconocimiento moral” a quienes “padecieron la represión de la dictadura franquista” y se prometen ayudas para reabrir las fosas comunes. [...] Pero también aquí estableció una condición: que no se utilicen estos actos para “revivir viejos rencores”. (Cué, 2002)

37 En la fecha en la que escribo, a los menos de quince años de fundarse la primera agrupación, el panorama del asociacionismo reivindicativo se caracteriza por su impresionante multiplicidad y particularidad territorial. Más en detalle, a la vez que las decenas de asociaciones que se han ido constituyendo en el territorio peninsular cuentan con innumerables delegaciones territoriales – entre las más significativas también cabe destacar el Foro por la Memoria –, se asiste a una creciente especialización de los planteamientos y de las finalidades, en la medida en que existen agrupaciones dedicadas a parcelas específicas de la memoria traumática (exhumación de cadáveres de las fosas comunes; memoria del exilio; memoria de las Brigadas Internacionales; memoria de las cárceles de mujeres en la época franquista; etc.).

Naturalmente, la conflictividad del tema no hace sino agudizarse con el cambio de gobierno decretado por las elecciones de marzo de 2004, en las que el PSOE liderado por José Luis Rodríguez Zapatero sale ganador, en un clima de conmoción causado por el “atentado terrorista más brutal que ha tenido lugar jamás en Europa” (Tusell, 2010: 456). Las referencias a la memoria histórica aumentan de manera exponencial durante la primera legislatura socialista y convergen en la que quizás quepa definir como una de las medidas a la vez más polémicas y populares de la última década, es decir la llamada “Ley de la memoria histórica”.³⁸

Ahora bien, la Ley 52/2007, aprobada en cumplimiento con el programa electoral del PSOE y receptiva hacia los informes de una Comisión Interministerial cuyo trabajo, según registra Sergio Gálvez (2005), ha suscitado no pocas perplejidades, se presenta como una disposición heterogénea “por la que se amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura” (en *BOE*, 2007: 53410). En conformidad con la intención de fomentar “el espíritu de reconciliación y concordia, y de respeto al pluralismo y a la defensa pacífica de todas las ideas” (en *BOE*, 2007: 53410), en su texto se aprecia la intención de reajustar, con indudable fundamento ético y jurídico, la asimetría legislativa que hasta la fecha había trabado la parificación

38 Entre las elecciones de 2004 y la aprobación de la ley, en el año 2007, median, junto a otras numerosas iniciativas vinculadas con el recuerdo público de los años 1936–1939 y, quizás en mayor medida, con la equiparación jurídica y social entre vencedores y vencidos, la aprobación de una proposición no de ley sobre el reconocimiento de las víctimas de la guerra civil y del franquismo (en junio de 2004); la emisión del Real Decreto 1891/2004 en que se sancionaba la creación de una Comisión Interministerial para el estudio de la situación de las víctimas de la guerra civil y del franquismo (en septiembre de 2004); y la Ley 24/2006 que declaraba el año 2006, setenta aniversario del comienzo de la contienda, como “Año de la memoria histórica”. Asimismo, cabe señalar que a partir del año 2000 – cuando “el Parlamento de Cataluña aprobó una ley para indemnizar a las personas que padecieron privación de libertad durante la represión franquista” – se asiste a una neta proliferación de disposiciones en favor de la justicia equitativa aprobadas en el marco de las distintas legislaciones autonómicas, sobre todo en relación con las excavaciones en las fosas comunes y la concesión de pensiones e indemnizaciones (Pedro Ruiz Torres en Aróstegui-Gálvez, 2010: 45).

de los derechos entre los represaliados del régimen y los afectos al bando vencedor en la guerra civil, sobre todo en lo que atañe a las políticas de la memoria y a la igualdad de tratamiento ante la ley. La disposición confiere una voz “oficial” a la incuestionable necesidad por parte de los afectados por la represión franquista de contar con el reconocimiento público que, en efecto, nunca les había sido tributado a lo largo de la democracia; no obstante, su insistencia en una memoria todavía partida – represaliados *vs.* verdugos, vencedores *vs.* vencidos – y su encuadramiento dentro de una desvergonzada e imperecedera canibalización del pasado con finalidades políticas han acabado restando relevancia a su potencial reconciliador, y ocasionando en cambio nuevas disputas cuya fertilidad resulta, a mi parecer, notablemente limitada. Así, el recuerdo de la guerra civil y la discusión pública tanto de la dictadura como de la época transicional siguen ocupando, sin ninguna solución aparente hasta la fecha, un espacio de singular evidencia tanto en la política como en la vida social y cultural de España, según muestra claramente su sombra en las palabras pronunciadas por el actual primer ministro Mariano Rajoy al anunciar la abdicación del Rey Juan Carlos, figura clave en la encrucijada histórica entre franquismo, transición y democracia:

Estoy convencido de que los españoles sabremos escribir esta nueva página de nuestra historia en un clima sereno, con tranquilidad y con agradecimiento a la figura de su majestad el Rey. En este sentido, quiero, como presidente del gobierno, rendir homenaje a la persona que durante treinta y nueve años ha encarnado el punto de encuentro de todos los españoles y el mejor símbolo de la convivencia en paz y en libertad. Fue el principal impulsor de la democracia [...], supo ser su baluarte cuando la vio amenazada. [...] Renuncia al trono una figura histórica tan estrechamente vinculada a la democracia española que no se puede entender la una sin la otra. A todos nos deja una impagable deuda de gratitud. [...] Quiero transmitirles a todos que este proceso se va a desarrollar con plena normalidad y estabilidad institucional como una expresión más de la madurez de nuestra democracia. (discurso pronunciado el 2 de junio de 2014 en la Moncloa [transcripción mía])

Ahora bien, la reactivación del tema de la contienda en el ámbito político y social resulta evidentemente reflejada en el contexto cultural, donde su presencia masiva es a la vez sintomática de cierta recepción de las inquietudes relacionadas con el pasado conflictivo que sacuden la sociedad

peninsular, y muestra de la rentabilidad del “producto-guerra civil” en “una industria cultural como la española[, u]n sector comercial que ha crecido enormemente en los últimos quince años, integrándose plenamente en una economía neoliberal” (Gómez López-Quiñonez, 2006: 14). Pese a que la puntual *commodification* del conflicto haya ocasionado una consistente cantidad de obras de escaso o nulo valor artístico – en lo que atañe tanto a la literatura como a las artes visuales –, el impacto de la temática mnemónica o memorialista en los productos culturales de las últimas dos décadas es un fenómeno de singular extensión y notable significación con vistas a la comprensión de la España contemporánea,³⁹ a la vez que se convierte en un reto para la crítica literaria, llamada a medirse con una evolución rápida, sumamente heterogénea y no exenta de cuestiones de complejo manejo.

La guerra civil española en la escritura de segunda y tercera generación: presencia y persistencia

¿De quién es la historia? ¿De quienes la han vivido o de quienes la han escrito? Ni de unos ni de otros, por supuesto, porque no *pertenece* a nadie, sino que es un debate continuo, de duración indefinida.

— RONALD FRASER, *Recuérdalo tú y recuérdalo a otros*
(2001: x [énfasis en el original])

39 Utilizo el término “commodification”, según la acepción propuesta por los estudios culturales de raigambre marxista, para indicar “the process through which not only goods and services, but also ideas, activities, relationships, and even human beings are reduced to the status of commodities (goods that are valued only for the price they can command on the open market) in a capitalist society”. En particular, en lo que atañe a mi reflexión en relación con la literatura española contemporánea, cobra particular interés en semejante óptica “the fact that literary texts are not produced as pure art but as part of a publishing industry in which such texts are themselves quite literally and overtly regarded as commodities” (Booker, 2005: 162–3).

No es sencillo intentar parcelar desde una perspectiva crítica un hecho literario tan reciente y, al mismo tiempo, tan consistente como la presencia de la guerra civil española en la literatura elaborada en los últimos años en el ámbito peninsular. No lo es debido a que, por un lado, la literatura a la que nos acercamos es un fenómeno que todavía “acontece”, una evolución que tiene lugar bajo la mirada variablemente despreocupada de los lectores y en que el crítico se encuentra completamente involucrado, en la medida en que su escritura corre al compás con la de los mismos autores que va analizando. Por el otro lado, en conformidad con la creciente tendencia de nuestros tiempos a convertirse en historia en el mismo instante de su realización, se registra una necesidad impelente de producir críticas de la “literatura presente” que a menudo adquieren el estatus de creadoras de sentencias, es decir de definidoras de directrices conceptuales que parecen enjaular las obras descritas en lugar de fomentar su accesibilidad, que aplican definiciones inmediatamente convertidas en canónicas, de compleja deconstrucción a la hora de aplicar correcciones y enmendar juicios.

En el presente apartado intentaré proponer algunas pautas y claves de lectura cuya utilidad estriba, a mi parecer, en un intento de acercamiento a la novelística elaborada en las últimas dos décadas – es decir, según se ha apuntado arriba, a lo largo del más reciente *boom* mnemónico que se registra en España – por autores que no guardan relación autobiográfica alguna con el conflicto y que, a la vez, de manera casi paradójica contribuyen desde el peculiar *lieu de mémoire* que es la literatura a la fijación y establecimiento de la memoria colectiva relativa a la época, cuando no al debate público constantemente alimentado a su alrededor. Según advierte la cita de Carmen Martín Gaité que se ha elegido para encabezar este capítulo, el marco conceptual que emergerá en conclusión es – cabe señalarlo desde el principio – inevitablemente provisional y pasible de ser modificado al corto plazo de ser producido. Aun así, confío en que pueda contribuir a esclarecer un panorama en parte nebuloso y a menudo saqueado desde el punto de vista conceptual, mediante la fijación de directrices que resulten por lo menos explicativas y aceptablemente sistemáticas.

La cuestión generacional

La realidad de la vida consiste [...] no en lo que es para quien desde fuera la ve, sino en lo que es para quien desde dentro de ella la es, para el que se la va viviendo mientras y en tanto que la vive. De aquí que conocer otra vida que no es la nuestra obliga a intentar verla no desde nosotros, sino desde ella misma, desde el sujeto que la vive.

— JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *En torno a Galileo* (1951: 30)

En su análisis de la novela española de la postguerra observa Antonio Vilanova (1995: 295) que el conflicto marca para España el desmoronamiento del concepto ya bastante relativizado de generación literaria, concretando más bien para el encasillamiento de los escritores y pensadores que operan después de su conclusión un factor aglutinante de talante eminentemente biográfico-cronológico, en la medida en que “precisamente el hecho fundamental que distingue [a los escritores de la postguerra] es la edad que contaban al estallar la guerra civil”.⁴⁰ La centralidad del enfrentamiento fratricida en la vida pública y privada – tan marcada como para convertir el trienio 1936–1939 en la referencia preferente a la hora de hablar de generaciones – se compagina, además, con una crisis generalizada del paradigma generacional, evaluado ya por numerosos críticos como forzoso, limitativo e incluso despótico, pues “[s]ustituye la dinámica social concreta por una artificial y abstracta dialéctica [...] donde lo que subyace es la recomposición de un orden anterior monolítico” (Gambarte, 1996: 672).⁴¹

40 Sobre la base de la combinación entre el dato biográfico y el cronológico queda establecida la primera propuesta de categorización generacional de la escritura de la postguerra, a saber el concepto de “Generación del medio siglo”, dentro de la cual entraría el “grupo de escritores jóvenes que contaban de seis a diez años al estallar la guerra civil” (Vilanova, 1995: 295) y que se caracterizaron por “su capacidad de organizarse como grupo coherente y activo” (Mainer, 1994: 140).

41 En un reciente artículo de opinión publicado en *El País* el crítico Miqui Otero (2014) expresa una postura parecida en relación con el uso en nuestra época del concepto de generación literaria, concebido en términos utilitaristas – y acaso incluso castrantes –

Prueba de cierta crisis del anquilosado modelo generacional en la crítica contemporánea es el escaso éxito que ha cobrado en la última década el *tag* de “Generación Nocilla” o “afterpop”, empleado para clasificar a escritores supuestamente nacidos “en torno a 1970” – es decir, los *baby-boomers* – y caracterizados por su “inconformismo e indignación con el mundo literario convencional”; su novedosa conciencia tecnológica y, en consecuencia, su tendencia a utilizar blogs y redes sociales “no sólo como cuaderno[s] de bitácora, sino como campo[s] de experimentación para sus propias obras de ficción”; “su firmeza en no rechaza[r] la literatura como negocio, pero [...] opone[rse] violentamente a hacer concesiones”; y, en última instancia, por la hibridación genérica y la intertextualidad internacional que se aprecian en sus obras, sobre todo respecto a los modelos literarios estadounidenses (Azancot, 2007).⁴²

En lo que se refiere a la literatura española contemporánea, la escasa consistencia del hermanamiento entre dato literario y generacional resulta patente si se adopta un enfoque de tipo temático, es decir si se ciñe el análisis – como estoy proponiendo – al tema de la guerra civil y a su consistencia actual. En efecto, tan solo una observación somera de la literatura producida en las últimas dos décadas permite averiguar que la presencia del conflicto en la novelística es ampliamente transversal desde el punto de vista generacional, puesto que constituye un terreno de creación tanto para los jóvenes escritores – pertenecientes o no a la supuesta “Nocilla” – como por autores cuya trayectoria compositiva se encontraba ya en una condición de amplia y reconocida solidez antes de que se midieran con el tópico (entre

como una “convención que emplea la prensa para entender su tiempo o las editoriales para arañar ventas”. En la lectura de Otero, la tendencia a “generacionalizar” choca además con la resistencia de los mismos autores contemporáneos, que ante ser englobados dentro de una categoría homogeneizante prefieren destacar la singularidad y particularidad de su obra.

42. Según la interpretación de Pablo Raphael (2011), que, planteándolos como dos estatutos diferenciados, contraponen los rasgos de los “Nocilla” a la tendencia memorialista de la literatura española actual, “[l]a generación Nocilla es simplemente la puesta al día de una serie de ítems, de tags generacionales (Internet, determinadas películas, determinados videojuegos, cierto tipo de pop), remozados para un nuevo lector contemporáneo”.

otros, Almudena Grandes, Andrés Trapiello, Manuel Rivas, etc.). Es más, la producción reciente de novelas con ambientación o argumento bélicos, elaboradas “en diálogo con los discursos cruciales de la historiografía, el periodismo y el debate político”, constituye un rumbo significativo, claro y hasta incluso podría decirse sistemático en la literatura peninsular, lo cual la convierte en un factor de interés primario, hasta la fecha más productivo y revelador respecto a cualquier intento “tradicional” de parcelación generacional (Hans Lauge Hansen y Juan Carlo Cruz Suárez en Hansen-Cruz Suárez, 2012: 29). En otras palabras, la gran cantidad de obras que desde mediados de los Noventa se mide con el conflicto permite afirmar que sí existe en la España actual una literatura “de la guerra civil” – o “sobre la guerra civil” –, y que se trata de una literatura que rompe las barreras de las corrientes literarias – o lo que de los *-ismos* sobrevive al impacto con la sociedad contemporánea – imponiéndose como un contenedor de paredes laxas y nebulosas, en el que converge una multitud heterogénea de escritores y que, al mismo tiempo, no se plantea como una etiqueta exclusiva, sino que resulta a menudo compaginada dentro de la obra de un mismo creador con otras expresiones literarias en absoluto vinculadas con la actualización temática de los años 1936–1939. Asimismo, su crecimiento exponencial propio del periodo más reciente permite designar el debate memorialista desarrollado en el ámbito socio-político como un parteaguas que patentiza, respecto a la producción precedente, el establecimiento de un intercambio consistente entre narrativa y sociedad civil, en la medida en que los escritores parecen captar unos impulsos latentes dentro de variados ámbitos extra-literarios y traducirlos en los contornos físicamente limitados y artísticamente definidos de la novela.

¿Por qué, entonces, hablar de cuestión generacional en relación con la literatura actual de la guerra civil? Sobre todo, ¿en razón de qué criterio cabe aislar, analizándolo aparte, el eslabón más reciente de un *continuum* temático que, como recordaba a principios del presente capítulo, perdura inagotable desde la misma conclusión de la contienda?

La razón principal – y, según opino, el dato distintivo del fenómeno que nos interesa – es que la mayoría de las obras relativas al conflicto salidas a la luz en las últimas dos décadas se caracteriza, según bien destaca Sebastiaan Faber (2010: 102), en primer lugar por

su insistencia en la idea de que las generaciones presentes tienen una *obligación moral* – además de una necesidad psicológica – de investigar el pasado y asumir su legado; y, en segundo lugar, su tendencia a desentrañar y afrontar los *dilemas e imperativos éticos* que surgen cuando se asume ese legado. ((énfasis en el original))

Más en detalle, la característica sobresaliente del uso literario de la guerra civil en la contemporaneidad es la presencia dominante de autores generacionalmente distanciados del conflicto, que sin embargo parecen sentirse investidos del rol de rememoradores herederos, es decir de explicitadores y recuperadores de una memoria de los padres y de los abuelos que perciben como largamente descuidada, cuando no conminada. De este impulso (meta)mnemónico brotan textos en los que el pasado no es sencilla y llanamente convertido en narración, sino por lo general puesto de relieve como un patrimonio preciado que peligra con ser perdido para siempre, o bien enfocado en relación dialéctica con el tiempo presente, haciendo hincapié en la cuestión de la determinación de la identidad, limitadamente a un conocimiento que se supone incompleto de los antecedentes históricos familiares y colectivos. Se trata de obras que, en resumidas cuentas, a menudo se proponen “hacer memoria” – o, según Labanyi (2007: 99) desarrollar “an exercise in historical witnessing” – y que, aun cuando no resultan configuradas como eminentemente “memorialistas”, problematizan y comentan ese mismo cometido entre sus páginas, captando las inquietudes de la sociedad civil y participando en ellas. Por ende, estamos hablando no de una literatura “de la historia”, sino más bien de una literatura “de las historias”, donde las vivencias subjetivas – presentes y pasadas – adquieren una relevancia primaria en una óptica recuperacionista, y el acto de narrar suele asumir un halo terapéutico y purificador.⁴³ Según la lectura de Pablo Sánchez León, es justamente sobre la base de su “intento de recuperación del punto de vista subjetivo” como semejante tipología de literatura incluso ha llegado a competir con la reconstrucción histórica en la conquista de la

43 Señalo que en su estudio de la transposición discursiva de las experiencias traumáticas el crítico holandés Ernst van Alphen (1999: 33) establece una conexión directa entre la superación fallida de un dado suceso desgarrador y la “impossibility of activating a narrative framework”, es decir la incapacidad de conferir a la memoria la forma de un relato.

empatía de los consumidores, pues “[e]s precisamente dicha ‘historia con sujeto’ lo que la historiografía de la guerra civil española ha sido incapaz de ofrecer al público” (en Aróstegui-Godicheau, 2006: 131).

Ahora bien, según argumenta puntualmente Ulrich Winter en su reflexión alrededor de la evolución de la imagen literaria del conflicto, para la época democrática es posible perfilar en relación con la representación del macro-tema de la guerra una periodización indicativa, cuyas variaciones estriban por un lado en el progresivo alejamiento del marco socio-conceptual del franquismo, por el otro en un relevo generacional que, en lo que atañe a la autorialidad, con insistencia creciente supone una sustitución de la voz de los testigos por la mirada diferida de los hijos y de los nietos. Más en detalle,

En un primer momento, entre la muerte del dictador y 1982, una parte considerable de novelas está marcada por el traumatismo. Hasta mediados de los noventa, este paradigma se ve remplazado cada vez más por la estetización y desrealización meta-ficcional de la Historia, mientras que los últimos dos lustros están bajo el signo de una política estética de la reconciliación que interioriza – a veces irónicamente – el escepticismo historiográfico de los años ochenta [y] conlleva [un] cambio de narrativas, imágenes, estilos de representación y – con mayor intensidad desde los años 90 – de reflexión metapoética. (Winter, 2006: 10)

En fin, una alteración – o, mejor dicho, una natural progresión – de la perspectiva literaria que es colateral respecto a la desaparición paulatina de la que Assmann definía “memoria comunicativa”, y la afirmación de una perspectiva que pertenece no ya al sujeto afectado, sino a los receptores de su experiencia que, a su vez, se convierten en narradores e intentan enfrentarse al legado emotivo del conflicto, con actitud de recomposición de un panorama anímico que perciben como fragmentado.

Respecto a esta última consideración, cabe recordar que Maryse Bertrand de Muñoz (1986: 26) insertaba en su análisis bibliográfico de la guerra civil en la novela española tanto las obras escritas por autores que guardaban algún que otro vínculo biográfico con la contienda, como textos que eran pura recreación literaria debido a que iban elaborados por autores nacidos después del conflicto. Así, las categorías fijadas por la crítica canadiense de “guerra vivida”, “guerra presentida”, “guerra recordada” y “guerra referida” hacían referencia a un criterio eminentemente “interno” respecto a los textos, es decir que se basaban en las modalidades con las que la guerra civil iba representada en

sus páginas, desvinculándose por completo del dato generacional relativo a sus autores. A saber, Bertrand de Muñoz establecía una suerte de miscelánea biográfica según la cual, indirectamente y en tiempos de vitalidad indiscutida de la perspectiva testimonial, reconocía tanto a los testigos como a sus descendientes un paritario derecho de convertirse en narradores de una experiencia que para algunos era vivida, para otros tan solo escuchada. Según propone Juan Antonio Mansoliver Rodenas (2004: 35),

A diferencia de las generaciones, que son diacrónicas, grupos en general antagónicos condicionados por los cambios históricos o, por lo menos, expresión de dichos cambios, lo contemporáneo lo concebimos sincrónicamente, como un conjunto no necesariamente armónico pero que comparte unas mismas experiencias o las consecuencias de unas mismas experiencias.

En la época de la que nos ocupamos, el panorama de autores en lo que se refiere a la novelización del conflicto resulta notablemente alterado respecto a los años Ochenta. Por un lado, por obvias razones de agotamiento vital, la contribución de los testigos a la narración de la guerra civil aparece hoy en día casi por completo suplantada por la de una cohorte heterogénea que abarca desde los nacidos en la inmediata postguerra hasta las instancias más jóvenes, biográficamente alejadas incluso de la época transicional. Por el otro, la producción literaria de los últimos veinte años nace y acontece en un *milieu* cultural – y, cómo no, político – de preocupación pública hacia el riesgo inminente de que determinadas porciones del pasado común vayan perdidas de forma irreparable, tragadas en el abismo del vacío memorial o de la falsificación impuesta desde lo alto. De la asunción generalizada de que “la Guerra Civil española está a punto de quedarse sin sus testigos directos” (Gómez López-Quiñones, 2006: 24) brota, entonces, el deseo intrínsecamente contradictorio de elaborar una “literatura de la memoria” que no se apoya en un patrimonio mnésico personal, y que, a la vez, pretende rescatar y rearticular una historia que queda percibida como todavía problemática, desestabilizadora y punzante.

Ahora bien, si consideramos la guerra civil como el macro-acontecimiento traumático que indudablemente es en el seno de la sociedad española, resulta claro que respecto a nuestros textos la cuestión generacional estriba en una compleja encrucijada del componente artístico con el sociológico.

En efecto, más que la noción literaria de generación, lo que interesa en este caso es la distinción – neta, innegociable, objetiva – entre individuos para los que la guerra es biografía, y sujetos, generalmente hijos y nietos, que en cambio, pese a asumir el papel de rememoradores, cuentan con ella tan solo bajo la forma de un relato recibido y filtrado por una narración bien oral o bien procedente de fuentes escritas.⁴⁴ En este contexto, si bien es verdad, según apunta Carlos Martínez (1999), que los conflictos producen “huellas psicológicas” de comprobada duración transgeneracional – bien lo muestra la “memoria judía”, tanto la del holocausto como la de la cazada de la península ibérica en 1492 –, han surgido numerosos cuestionamientos alrededor del real valor pro-mnemónico de unas reconstrucciones que, en cuanto no fundamentadas en la mirada directa, se balancean entre memoria y pura ficción. La pregunta fundamental que se plantea ante una vinculación tan estrecha entre la retórica pública y privada de la memoria y un campo de acción y articulación que pertenece a generaciones posteriores respecto al trauma originario es qué contornos adquiere el relato del que Susan Sontag (2003) definió “the pain of others” – es decir, el dolor no nuestro, el que, con diferentes grados de cercanía y participación emotiva, contemplamos como espectadores –, cuál es su naturaleza intrínseca y, en última instancia, si en efecto cabe seguir hablando de “memoria” o si, una vez más, nos encontramos ante el riesgo de vaciar por exceso argumentativo y verbal una etiqueta conceptual de primaria relevancia. Se trata, en resumidas cuentas, de la cuestión de la memoria heredada o aplazada, tan central y a la vez controvertida dentro de las sociedades post-traumáticas.

Para intentar ahondar en ella respecto al caso español empecemos, pues, por una reflexión etimológica alrededor del concepto de “trauma”,

44 Para una definición sociológica del concepto de generación remito a Gallino (2005: 457–8), destacando que para el presente apartado me ceñiré al uso del término como sinónimo de “conjuntos de individuos [...] nacidos en un mismo período [, que] por consiguiente se encuentran aproximadamente en el mismo punto de su ciclo biológico”. En particular, utilizaré la “concepción genealógica o parental de las generaciones[, que] calcula como una generación cada grado de ascendencia o descendencia biológica respecto de un individuo de referencia”, que en nuestro caso es el testigo del conflicto.

que, como ya he recordado, “aludía en su significado original a una herida corporal” (Álvarez Fernández, 2007: 45). Ahora bien, si se asume su connotación de marco, de rasgo físico impuesto por un impacto violento, en principio el trauma tan solo deja huellas en la carne viva de quien lo ha sufrido: las personas ajenas al suceso o a la época en cuestión – entre ellas los descendientes – sí pueden recibir alguna que otra versión de esa misma herida, pero se tratará en todo caso de una reproducción mediada, por los sentidos, por la narración del testigo, por la distancia espacio-temporal, o por la combinación de múltiples factores a la vez.⁴⁵ En palabras de Labanyi (2007: III) “no narrative can do justice to the pain of those who experienced [...] atrocities at firsthand”. Así, solamente quien “estuvo” en el trienio de la guerra civil – combatiendo en las trincheras, intentando captar noticias desde el exilio, siendo niño, en la edad adulta, etc.: no ahondaré aquí en distinciones “internas” respecto a la categoría de los testigos⁴⁶ – puede considerarse estigmatizado por las consecuencias desgarradoras del suceso, mientras que los miembros de la generación de los hijos y de la de los nietos, por mucho que desarrollen “attempts to come to terms with the emotional and psychological legacy of the Spanish Civil War” (Leggott-Woods, 2014: 2), no producen recuerdos, sino, no con menor mérito, reconstrucciones.

A pesar de la incongruencia semiótica entre el “ser memorioso” y “no ser testigo”, argumenta la crítica estadounidense Marianne Hirsch en su

45 Respecto a la concepción de la guerra civil como herida anímica, cabe recordar que, apoyándose en la misma metáfora, la escritora Ana María Matute (1965) definió “wounded generation” al grupo generacional al que pertenecía, compuesto por esos individuos que sufrieron la guerra en edad infantil o adolescente.

46 Según destaca Elizabeth Jelin (2002: 117), “la vivencia de un acontecimiento histórico es absolutamente diferente según la edad que tiene la persona en cuestión. Vivir una guerra a los cinco, a los veinticinco o a los sesenta son fenómenos subjetivos distintos”. Sin desviarme del enfoque del presente trabajo, para una profundización de la vinculación entre dato generacional y epistemología de la realidad circunstante remito al complejo y puntual estudio de Mannheim (1952), mientras que para una formulación del concepto de “generación 1.5” como cohorte compuesta por sujetos expuestos al trauma en una edad demasiado temprana para tener un entendimiento completo o, en algunas ocasiones, siquiera memorias directas de su experiencia, señalo el trabajo de Suleiman (2002).

estudio de la memoria transgeneracional del holocausto que la irradiación mnemónica producida por un acontecimiento percibido como marcadamente desgarrador o catastrófico no resulta sometida a la acostumbrada suavización impuesta por el proceso de transmisión, hasta el punto que en algunos casos podría hablarse de “memoria” incluso para los descendientes de quien emite la reconstrucción testimonial. En otras palabras, el trauma es sí una herida eminentemente individual, pero presenta una naturaleza hemorrágica, en la medida en que se extiende, se alarga – en el tiempo y en el espacio – y, acaso con mayor impacto, mancha a quien la toca. Así, el vínculo emotivo de los hijos y nietos con los sujetos traumatizados por un lado, y la significativa carga empática impuesta por la memoria del horror por el otro hacen que los “descendants of [those subjects] who witnessed massive traumatic events connect so deeply to the previous generation’s remembrances of the past that they identify that connection as a form of *memory*” (Hirsch, 2012: 3 [énfasis en el original]). Por supuesto, no se trata de memoria *strictu sensu* ni de “una réplica exacta del recuerdo” (Aguado, 2009: 111), sino, más bien, de un bagaje emotivo que no pierde de intensidad a lo largo de la transmisión familiar, de un “flujo continuo” (Aróstegui, 2007: 38) forjado sobre la base de la contigüidad generacional y – lo que es fundamental – cebado por una necesidad contingente de entender y de entenderse. Queriendo trasladar a nuestro contexto una fórmula que ha cobrado un éxito notable en el marco de la crítica postcolonial, el relato memorialista de las generaciones posteriores al trauma podría describirse como “almost the same, but not quite” (Bhabha, 1984: 127) respecto a la memoria de sus protagonistas: es experiencia transmitida y profundamente interiorizada, pero no es vivencia propia; es expresión aplazada de un discurso latente, pero es voz mediada; es explicitación por fin libre de la mordaza absolutista del franquismo, pero es narración condicionada por las trabas presentistas y utilitaristas de la política. Hirsch propone el término “postmemoria” para definir semejante tipología de recuerdo putativo y vicario, propio de la experiencia “of those who grew up overshadowed by their parents’ memories of traumatic events” (Labanyi, 2007: 99).⁴⁷ Una

47 En relación con el prefijo “post-”, que percibe como algo misceláneo e incluso abusado en los *cultural studies* norteamericanos, especifica Hirsch (2012: 6) que “[it] signals

experiencia que, en el caso español, iría potenciada por la conflictividad intrínseca del tema de la memoria, padecida tanto por los hijos como por los nietos de la generación de la guerra civil, con variables niveles de intensidad, dependiendo, entre otros factores, del único macro-elemento diferencial entre los escritores actualmente acometidos a fabricar alguna que otra tipología de relato de la época que no vivieron, a saber, su relación biográfica con la dictadura.

El trauma es, por su propia configuración, una experiencia vital que “quita la palabra”, es decir que provoca un choque y una conmoción tan estorbantes como para no agotar – y, en algunos casos, siquiera dejar explorar – su potencial narrativo dentro de una sola generación. En otras ocasiones, es un bache física o anímicamente anonadante, en la medida en que literalmente acaba con la capacidad de transmisión de los testigos, cuando no con su vida.⁴⁸ En el caso español, la supuesta afasia – o afonía – de la generación de la guerra no depende de una inhibición o incapacidad endógena de los sujetos traumatizados – que, según subraya Labanyi (2007), generalmente conservan y difunden el recuerdo en el contexto de la familia –, sino que se debe más bien a la ausencia de espacios sociales y políticos para la recepción de su relato, sobre todo durante la larga época dictatorial. Los autores de las múltiples obras de ficción que han aparecido en los últimos años alrededor de la guerra civil van, entonces, acomunados por el hecho

more than a temporal delay and more than a location in an aftermath. It is not a concession simply to linear temporality or sequential logic. [... It is] a structure of inter- and transgenerational return of traumatic knowledge and embodied experience”. La postmemoria, entonces, va conectada no solamente con el dato temporal – “memoria que viene después” – sino también con el espacial – “memoria que se explicita en un espacio otro respecto al del trauma” –, lo cual adquiere una relevancia primaria, por ejemplo, en lo que atañe a la literatura producida fuera de España por los hijos y nietos del exilio.

- 48 Según apunta Elizabeth Jelin (2002: 81), “[d]esde la primera acepción de testigo-partícipe, hay acontecimientos y vivencias de los que no es posible testimoniar, porque no hay supervivientes. Nadie ha vuelto de la cámara de gas, como nadie ha vuelto de un ‘vuelo de la muerte’ en Argentina, para contar su experiencia o aún silenciar su trauma. Este agujero negro de la vivencia personal, este hueco histórico, marca un límite absoluto de la capacidad de narrar”.

de haber sido – todos e inevitablemente – receptores de memorias y vacíos familiares que se han convertido en propios debido a que han constituido una presencia consistente a lo largo de su niñez y adolescencia. Ser destinatarios no solamente de los recuerdos, sino también de los miedos, de los trastornos, de los silencios y de los desencajes que la generación que nos precede muestra respecto a un pasado compartido nos inviste en el ámbito familiar y, en segunda instancia, en el social de una “memoria afiliativa” que, según releva Hirsch (2012: 85), nos impone cargar con un “burden of a double reality”, a saber la realidad de nuestros sentimientos y la del sufrimiento ajeno. Se trata, además, de una memoria que suscita tal nivel de empatía que a menudo se fundamenta no solamente en la vinculación de sangre, desarrollada en progresión “vertical” dentro de la familia, sino en “un acto [horizontal] de asociación consciente, basad[o] menos en la genética que en la solidaridad, la compasión y la identificación” (Faber, 2010: 103). Una “postmemoria”, en otros términos, perpetuada y asumida tras la libre elección de “tomar partido” y no como deber o tributo familiar.

La distancia generacional, según subraya Jelin (2002), es imprescindible para elaborar y cauterizar el trauma desde el punto de vista colectivo. Es más: además de subrayar la necesidad de apartamiento crítico como condición esencial para la racionalización del trauma, la socióloga llega a arremeter sin reparos en contra del fetichismo hacia el abstracto e indefinido concepto de “verdad” que a menudo suele asociarse al relato de los testigos:

La cuestión de la autoridad de la memoria y la *verdad* puede llegar a tener una dimensión [...] inquietante. Existe el peligro [...] de anclar la legitimidad de quienes expresan la *verdad* en una visión esencializadora de la biología y del cuerpo. El sufrimiento personal (especialmente cuando se vivió en “carne” propia [...]) puede llegar a convertirse para muchos en el determinante básico de la legitimidad y de la verdad. (Jelin, 2002: 61–2 [énfasis en el original])

Al mismo tiempo, no la memoria, pero sí la rememoración de recuerdos silenciados o atascados precisa para resultar eficaz y terapéutica la presencia de un receptor ajeno al trauma, que se convierta en “inabler of the testimony [...], as well as guardian of its process and of its momentum” (Laub, 1992: 58). Los hijos y los nietos de los rememoradores de la guerra civil, en cuanto actores sociales, reúnen, en principio, la capacidad de conferir un

sentido constructivo al pasado; no obstante, cuando se produce un contacto osmótico entre la emotividad de los testigos y la de las generaciones contiguas, la representación mnemónica retrasada – o postmnemónica – peligrará con plantear más trabas que ventajas. Por un lado, es posible que se produzca entre los sujetos que se disponen a asumir el rol de perpetuadores del recuerdo un traslado no solamente de las memorias traumatizadas de los padres y abuelos, sino también del sufrimiento asociado con ellas, lo cual supone una innatural y mimética “fijación [...] en el acontecimiento específico de [un] pasado” que, pese a no ser propio, acaba “obtura[ndo] la posibilidad de creación de nuevos sentidos” (Jelin, 2002: 62).⁴⁹ En segundo lugar, conforme las generaciones del post-trauma cobran conciencia de su rol de “protectores” de la memoria, se incrementa el riesgo de cristalizar o, lo que es peor, sacralizar el recuerdo recibido, convirtiéndolo en “repetition of the same very few images, used over and over again iconically and emblematically” (Hirsch, 2012: 106). Trasladada al ámbito literario, esta última degeneración de la memoria transmitida supondría la reproducción y perpetuación acrítica de imágenes “archivísticas” que, en lugar de solventar un pasado intragable, no harían sino perpetuar esquemas representativos de eficacia notablemente limitada, cuando no falaces en la óptica de la superación.⁵⁰ Uno de sus efectos es la producción de una secuencia agobiante de obras monolíticas que configurarían con el objetivo primario de la transmisión mnemónica intergeneracional, a saber la creación de un movimiento dialéctico entre presente y pasado, de una “dialogical structure”

49 Una poderosa representación “visual” de la observación que se acaba de formular puede encontrarse entre las páginas de *Maus. A survivor's tale* de Art Spiegelman (2003), acaso la más conocida *graphic novel* sobre el holocausto. Dibujada por un hijo de judíos polacos supervivientes de Auschwitz y deslindada sobre la base de la alternancia dialéctica y gráfica entre pasado y presente.

50 Al hablar del carácter “archivístico” de la memoria hago referencia en este contexto a la compleja reflexión formulada por Michel Foucault (1972) alrededor de la naturaleza selectiva y hegemónica de la enunciación, dentro de la cual el archivo queda concebido, literal y físicamente, como un “*a priori* histórico”, es decir como una selección deliberada, arbitraria y en ocasiones incluso fetichista de la que la sociedad se sirve para difundir un determinado mensaje.

(Levine, 2006: 4) que posibilite el intercambio entre esfera pública y privada y, justamente, se oponga a la fabricación de discursos rancios y cerrados.

Ahora bien, la capacidad de la literatura contemporánea para salir de las trampas y de los límites del “cronotopo del pasado presente” va determinada en medida consistente por su elección de las modalidades de representación del pasado, para cuyo análisis remito al apartado siguiente.⁵¹ Lo que sí cabe considerar relativamente a la cuestión generacional es que, si bien por lo general se observa una indudable atención – cuando no cercanía emotivo-sentimental – de los hijos y de los nietos hacia la memoria de los testigos de la guerra civil, la narrativa producida en los últimos años “no se puede aislar de los demás discursos con los que está dialogando sobre el mismo asunto [de] la rearticulación y calibración de la memoria cultural” (Hansen-Cruz Suárez, 2013: 32). Dicho de otra manera, el heterogéneo interés memorialista – que si queremos podemos definir “postmnemónico” – de la literatura más reciente queda circunstanciado dentro de un horizonte político-social en el que el tópico que justamente constituye su material de creación es objeto de una disensión múltiple y a menudo utilitarista, que, como hemos observado, más que garantizar la explicitación del recuerdo, corre el riesgo concreto de desnaturalizarlo. Así, no solamente la aportación generacional a la catarsis del trauma colectivo, sino también la misma autoridad rememoradora de los hijos y de los nietos se miden según su habilidad para superar la sencilla – y en ocasiones abusada – actualización del pasado en favor de una capacidad de reflexión más amplia y constructiva, que se extienda más allá de la frontera emotiva y consiga poner en comunicación el dato participativo con una real comprensión de la problemática y

51 Arrancando de la teoría de Mijaíl Bajtín, Hans Lauge Hansen argumenta que “la novela de memoria actual [...] puede analizarse como un cronotopo compuesto de dos cronotopos parciales: el del pasado traumático contado y el del presente desde donde se cuenta. Cada cronotopo despliega un mundo, y como el mundo del presente fundamentalmente consiste en describir el proceso de construcción literario-artístico del mundo del pasado, podemos decir que el cronotopo del pasado presente es la forma de representación literaria que corresponde a [...] la memoria de unos acontecimientos traumáticos, rememorados por las generaciones posteriores a través de la creación y difusión de textos en sentido amplio” (en Cruz Suárez-González Martín, 2013: 25–6).

polifonía del recuerdo. Persiguiendo la intuición de Jo Labanyi (2007: 107), puesto que “the recovery process is [never] unproblematic”, el reto para la literatura transgeneracional de la memoria es rehuir la tipificación y el estereotipo “pasionario”, aportando en cambio una brecha sugerente y estimuladora dentro de un debate todavía lejos de cerrarse.

La influencia del mercado, o la novela de la memoria como objeto de consumo

April 4th, 1984. Last night to the flicks. All war films.

— GEORGE ORWELL, *1984* (2013)

Al comentar la relación entre escritura y sistema político, en particular con referencia a la emergencia de nuevas voces y nuevos lenguajes en la España de los años Sesenta, observaba Manuel Vázquez Montalbán que, en cuanto acaba encasillada y mercantilizada dentro de un dado marco político-social, la cultura se hace permeable a las lógicas de encauzamiento y control propias de todo discurso dominante, sea el talante de este absolutista, democrático o colocable dentro de cualquier sombra intermedia (en Tyras, 2003). Bajo la presión del poder político, que cuenta con el mercado como elemento preferente para la suministración de su control, las letras quedan invadidas, amordazadas, orientadas, cuando no eminentemente dominadas, sin posibilidad de reacción que no sea la conciencia por parte de los autores de estar sometidos a cierto proceso de fagocitación. En lo que se refiere al ámbito de la literatura contemporánea sobre la guerra civil, por un lado es sin duda apreciable y auténtico el fondo noble y hasta incluso “idealista” que es intrínseco en la tarea de recuperación del pasado perdido de los padres, con vistas a la construcción de una identidad personal y colectiva que resulte apaciguada con sus propios antecedentes. Por el otro lado, no obstante, la presencia masiva de libros relativos a la contienda en los escaparates, en las mesas de “novedades destacadas” y en los folletines publicitarios de las principales cadenas de distribución editorial y librerías de España impone desde hace por lo menos dos décadas una consideración puntual del dato

comercial y utilitarista, inevitablemente relacionado con la producción y recepción de la tipología literaria que estamos profundizando e influyente a la hora de mapear sus rumbos más recientes.

Ahora bien, es una observación algo intuitiva y en absoluto novedosa que la literatura actual – española y, en general, occidental – va enmarcada dentro de un mercado de masas que es “externo a los textos, [pero] los configura sin lugar a dudas” (Lozano Mijares, 2007: 188), en la medida en que no existe en la época contemporánea ningún producto artístico-cultural que pueda escaquearse de un diálogo mutuo y constante con la política y con la economía, dos hemisferios cada día más entrelazados e interdependientes, que tal vez encuentran en el mercado uno de sus principales puntos de convergencia. En cuanto pieza consumible en el marco de una cultura que ya va absorbida dentro de la industria cultural, el objeto literario entra sin lugar a duda en la órbita de los mecanismos que rigen la compraventa de todo objeto rentable, con lo cual su distribución va sujeta a la lógica publicitaria y, por consiguiente, su contenido e incluso su configuración formal y estructural entran en las enmarañadas dinámicas de la oferta y demanda, a la vez que juegan con las expectativas y los anhelos de un público acostumbrado a la variedad caleidoscópica a la sucesión fulmínea de novedades editoriales y, al mismo tiempo, a una tipificación casi incluso globalizada de la estética narrativa.⁵²

52 La inserción de la obra literaria dentro de la “república mundial de las letras” (Casanova, 1999) es un dato comprobado y diacrónicamente consistente que, sin embargo, según subraya Navajas (2002), en la época actual adquiere matices novedosos al ir entrelazado con los conceptos de cultura de masa y mercado editorial. Según apunta Santos Sanz Villanueva, en la época actual se registra una “hiperactividad editorial que pone en circulación títulos y más títulos que cada pocos días se tapan unos a otros en las mesas de librerías y grandes almacenes” (en Gómez Trueba-Morán Rodríguez, 2001: 39), una oferta que responde a la notable demanda engendrada por el “fenómeno social” de la masificación de la lectura, pues “sempre più persone leggono e lo fanno in ogni momento” (Succio, 2012: 170). Para designar a la literatura “de usar y tirar”, producida con vistas a la obtención de ganancias inmediatas y caracterizada por una constante renovación de sus contenidos, ha cosechado cierto éxito en el ámbito de la crítica y de las editoriales la etiqueta de “literatura Kleenex”, que normalmente conlleva un halo de desprestigio y juicio de baja calidad (para un

En lo que se refiere al panorama peninsular, resulta particularmente sugerente el *excursus* irónico de Vicente Luis Mora (2007a), quien, poniéndose en los zapatos de un joven aspirante escritor, escribe:

Me llamo Jesús de los Dolores. Tengo 20 años. ¿Qué sería capaz de hacer por publicar? No por escribir, que es lo de menos, sino por publicar. [...] Sé que no puedo ser demasiado original. Los experimentos son incompatibles con los comités de lectura y los jurados de los premios literarios. Tengo mucha literatura dentro, pero la dejaré para después, para dentro de unos años. Ahora lo que tengo que hacer es escribir un pelotazo, algo que me catapulte enseguida a los medios, a la fama y a las grandes editoriales. El riesgo para después, para más tarde. A ver, qué dicen los suplementos: Guerra Civil, memoria histórica. Ah, no, esto es la sección de Nacional. El suplemento literario está aquí. Anda, qué curioso: Guerra Civil, memoria histórica.

En efecto, aun tras una observación a vuela pluma del mercado literario y audiovisual español de las últimas dos décadas, es posible comprobar que en la España actual el “producto-guerra civil” no solamente resulta convertido en objeto con una frecuencia cada vez mayor, sino que parece llevar aparejada una garantía inmediata de popularidad y éxito de ventas, según demuestra la proliferación descontrolada de propuestas – más o menos – culturales con tema belicista.⁵³ A menudo se trata de “artefactos” apenas consistentes como para ocupar la dimensión de lo lúdico o de lo

esbozo del concepto remito a la recopilación de artículos reproducida en VV. AA., 1992). Señalo que, justamente en relación con el carácter supuestamente caduco y “sustituible” de la mayoría de novelas sobre la guerra civil, el escritor Juan Goytisolo ha vaticinado recientemente que “[e]sta moda de escribir novelas sobre la Guerra Civil pasará, y cuando eso suceda muchas no van a resistir el paso del tiempo. Solo de unas pocas se hablará dentro de 50 años, las demás caerán en el olvido” (en Álvarez Sevilla, 2007).

53 En ocasiones, producto literario y producto filmico – los dos senderos más andados a la hora de ficcionalizar la guerra civil – van entrelazados por una relación de “concatenación productiva”, en la medida en que, según señala Vicente Sánchez-Biosca (2006a y 2006b), en los últimos años algunos de los éxitos más sobresalientes de la gran pantalla han coincidido con las transposiciones cinematográficas de obras narrativas. Aun así, cabe registrar que no faltan adaptaciones “otras” respecto al cine y la literatura, procedentes de ámbitos tan heterogéneos como el cómic, activo ya desde los primeros años de la época franquista, o el videojuego, con la reciente salida a la

ocioso, es decir de obras de las que la crítica “parece querer destacar [...] sobre todo el carácter intrascendente [y] a las que se las suele responsabilizar de haber degradado la cultura, de haberla rebajado a simple medio de entretenimiento” (Viñas Piquer, 2009: 41).⁵⁴ En otros casos, no menos numerosos – entre los que cabe insertar la mayoría de los textos que entran en el presente estudio –, el resultado goza de cierto reconocimiento artístico, aunque en ocasiones su valor queda relativizado, cuando no rebajado, debido a su pertenencia al “reino de la cantidad” (Alemany, 2014), es decir por su empleo de un tema que, pese a configurarse como notablemente fecundo, empieza a percibirse por parte de cierta crítica como saqueado y aprovechado “hasta los límites del agobio” (Sanz Villanueva, 2000a: 355).

Bien mirado, la presencia de la guerra civil en la literatura contemporánea, al igual que se plantea como transversal desde el punto de vista generacional, también patentiza la debilidad ya próxima al desmoronamiento de la frontera canónica entre literatura “alta” y la variablemente etiquetada literatura “de masas”.⁵⁵ Al mismo tiempo, al ocasionar productos de variable estatuto estético, la temática guerracivilista supone una relativización indirecta de la precepción inopinadamente perniciosa del mercado editorial – hasta incluso podría decirse apocalíptica – que con frecuencia creciente se encuentra en artículos de opinión y ensayos críticos.⁵⁶ El notable interés

venta del polémico *Sombras de guerra* y de su expansión *Objetivo: España*, de los que incluso se ha interesado la prensa extranjera (ver Suply, 2007).

- 54 Respecto al aprovechamiento utilitarista del tópico de la memoria, cabe recordar que, al comentar la publicación de *El impostor* – su última novela –, el mismo Javier Cercas subrayó recientemente que la memoria histórica “se convirtió en una industria [y] la industria de la memoria genera una memoria embustera, sentimentaloides y falsamente heroica: puro cartón piedra, puro *kitsch*” (en Altares, 2014).
- 55 En su estudio, David Viñas Piquer (2009: 41) apunta que la literatura surgida de – o, más bien, en – la cultura de masas ha sido alternativamente bautizada como “subliteratura”, “paraliteratura”, “pseudoliteratura”, “contraliteratura”, “infraliteratura”, mediante el empleo de prefijos que “ponen de manifiesto una evidente connotación peyorativa”.
- 56 Tales son los tonos, por ejemplo, de la reflexión propuesta por Alejandro Cuevas, quien opina que “[t]odos los autores se sienten libres a la hora de escribir, pero si deciden entrar en el mercado (o sea: publicar) saben que van a tener que luchar contra muchos factores que nada tienen que ver con la literatura y que sus obras van a ser

cívico hacia el tema, una causa más que una consecuencia del carácter magnético del tópico, hace el resto, ablandando las paredes del llamado *best-seller* hasta convertirlas en notablemente movedizas. En otras palabras, obras de indudable complejidad compositiva quedan transformadas en auténticos fenómenos editoriales, lo cual invalida, por lo menos al parecer, la idea de una incompatibilidad apriorística entre adhesión popular masiva y calidad literaria. Piénsese, a modo de ejemplo, en el éxito de *Soldados de Salamina* (Cercas, 2001) o de *Los girasoles ciegos* (Méndez, 2004), reimprimidos en numerosas ediciones el mismo año de su primera publicación y ampliamente apreciados por el público tanto especializado como generalista. A esto añádase, a modo de sugerencias que anoto de paso, que no es infrecuente en las eclécticas declinaciones del conflicto el recurso a impulsos procedentes de géneros literarios tradicionalmente tachados de “evasivos”, aunque hoy en día ampliamente reevaluados – entre otros, la novela negra o la novela sentimental – y que, al mismo tiempo, en los últimos años prima la presencia de obras temáticamente vinculadas con la guerra civil entre los títulos ganadores de los principales galardones literarios del país.⁵⁷ En resumidas cuentas – y simplificando una cuestión cuyo estudio pormenorizado me llevaría lejos de las finalidades del presente trabajo – estamos frente a un tópico que impulsa dentro del mercado del libro una suerte de *pastiche* normativo, cuyo efecto más apreciable acaso sea poner en evidencia el carácter abusado y algo estéril de la concepción elitista del ejercicio literario y, a la vez, cuestionar el reduccionismo de cierta crítica limitada a

tratadas con superficialidad y frivolidad. [...] El resultado de todo ello es que abundan los fichajes de autores y de editores, las presiones de los agentes, las estrategias de bambalinas, y si un autor se niega a entrar en ese juego se acabará hundiendo” (en Gómez Trueba-Morán Rodríguez, 2001: 67).

57 No voy a profundizar en el presente trabajo el debate crítico alrededor del estatus cuando menos ambiguo de los premios literarios, que dentro del panorama editorial actual adquieren el bicéfalo papel de creadores del deseo y del prestigio, y de “certificadores” públicos del mérito artístico (para un comentario de los rasgos “más comerciales que literarios” de los galardones literarios en la época contemporánea remito a Martínez Cachero, 1997: 484-ss; Vila- Sanjuán, 2003: 401-56; y, con un guiño de ojo, a Vázquez Montalbán, 1996).

una poco productiva labor de “control de calidad”. Se trata, por supuesto, de directrices ya plenamente activas dentro de la literatura contemporánea, que sin embargo encuentran en la sobreexposición temática de la guerra civil un singular paradigma explicativo.

Según me parece, a la hora de discutir alrededor de la relación que la capacidad del mercado para crear inclinaciones y enderezar corrientes entretiene con la reciente explotación memorialista, lo que más merece la pena investigar es si en efecto la presencia masiva de la memoria – o, en general, de la historia reciente – en la recreación artística responde a una real necesidad hermenéutica de la sociedad española actual en relación con su propio pasado, o si, en cambio, se utiliza el conflicto como un tópicocomodín, explotado seca y llanamente porque “vende” y no porque constituye una respuesta a las preguntas planteadas por una conciencia histórica real y punzante en el ámbito social. Más atinadamente, el interés focal estriba en establecer si se da alguna que otra consonancia de intereses entre la reproducción del conflicto en la literatura y el *boom* de la memoria dentro de la sociedad civil, o si más bien el mercado editorial se limita a aprovechar dicha circunstancia convirtiéndola en un *revival* historicista con tal de multiplicar sus utilidades. Cabe averiguar, en última instancia, si la industria editorial se caracteriza como explicitadora – acaso incluso elaboradora – de las preocupaciones (pro- o contra-) memorialistas manifestadas en el ámbito político-social o si, en cambio, no hace sino monetizar y mercantilizar unos afanes reivindicativos y justicialistas que en principio se supondrían alejados del mero interés económico.

Para empezar, cabe registrar que, tanto en la literatura como en la pequeña y gran pantalla, la tematización de la guerra civil desde la época contemporánea no siempre es metahistórica – o metamnemónica –, ni resulta funcional a la construcción de significados, sino que se perfila en ocasiones como poco más que la creación de un mero telón de fondo, un escenario costumbrista y *retro* dentro del cual se desenvuelve una multitud de personajes que bien podría desarrollar sus hazañas en otros cronotopos, pasados e incluso futuros. Tomemos como ejemplo *Amar en tiempos revueltos*, telenovela emitida por TVEI durante siete temporadas a partir de septiembre de 2005, cuyo título ha sido parcialmente reproducido al encabezar el presente capítulo. El producto, retransmitido a diario en la franja

de sobremesa y declaradamente concebido para una consumición sencilla y distraída, se propone como una “españolización” del género telenovela, con lo cual se presenta completo de los principales rasgos recurrentes en semejante categoría audiovisual, a saber “un amplio elenco de personajes, la [relevancia central de] la temática amorosa, sentimental o emocional, [...] conflictos variados [y una estructura] abierta, en la que ni los personajes ni sus relaciones están definidos en su totalidad a priori” (Chicharro Merayo-Rueda Laffond, 2008: 59 y 71). La “cabeza” del culebrón coincide con el año 1936 – más en detalle con el triunfo del Frente Popular en las elecciones de febrero –, mientras que su “cola”, es decir su desenlace final (probablemente siquiera esbozado cuando apareció la primera temporada), se coloca en la segunda mitad de los Cincuenta, teniendo como trasfondo principal la crisis hispano-marroquí del Ifni. Como sugiere el título mismo, el elemento focal de la serie son los amores contrastados y las intrigas sentimentales que entrecruzan a innumerables – y estereotípicas – parejas de personajes. Los “tiempos revueltos”, en cambio, constituyen poco más que un pintoresco fondo de cartón piedra, funcional para potenciar el aire heroico, idealista y patinado de unas historias que van construidas por medio de la combinación en dosis variable de los ingredientes que no pueden faltar en toda telenovela que se respete (dolor, sentimiento, muerte, traición, maldad, etc.). Que las aventuras se desenvuelvan en la guerra civil española, en el Brasil de la inmigración de principios del Siglo XX o en el Texas de los Ochenta, para citar algunos de los escenarios más conocidos en la tipología, no hace la mínima diferencia en relación con sus mecanismos de representación. Como mucho, podría acaso argumentarse que, diferentemente de sus equivalentes importados de ultramar, *Amar en tiempos revueltos* suscita una mayor adhesión emotiva debido a que la alusión impresionista al “tiempo de los padres” o “de los abuelos” favorece cierta introspección por parte del espectador, que tiende a sobreponer a sus memorias familiares el nebuloso estímulo temático que recibe de la serie. No obstante, la presencia de la guerra parece tan accesoria y poco cuestionada que su puesta en diálogo con el debate memorialista resultaría cuanto menos forzosa.

Como es previsible, menudean los textos literarios que se adhieren a la tendencia que se acaba de describir, empezando por la novela *Azucena de noche*, elaborada por Adolfo Puerta-Martín (2007) – guionista del mismo

Amar en tiempos revueltos – y ampliamente publicitada como una “extensión” libresca de las aventuras presentadas en la serie.⁵⁸ Uno de los ejemplos más llamativos, sellado como *best-seller* en la misma cubierta de su edición de bolsillo editada por Random House Mondadori, es *Dime quién soy*, monumental incursión en el tema de la guerra civil por parte de Julia Navarro (2012), ya conocida por sus trabajos periodísticos y sus exitosas novelas históricas. La obra se deslinda como el relato de las hazañas de Amelia Garayoa, una “pasionaria” misteriosa y desdichada, cuyas palpitaciones sentimentales se desatan en la época de la guerra de España y acaban entrecruzándose con los episodios más sobresalientes de la tumultuosa historia del Siglo XX, teniendo como punto de llegada nada menos que la caída del muro de Berlín en 1989. La obra se desarrolla según un esquema bastante recurrente en la actual novela de la memoria, ya que queda planteada como una investigación emprendida casi al azar desde el tiempo presente por el bisnieto de la protagonista, que ignora su propia historia familiar y se esfuerza por reconstruirla pieza por pieza confiriéndole la forma de un relato escrito tras innumerables peripecias. El título de la novela – que sobrepasa las mil páginas y va dividida en cinco secciones, cada una titulada con el nombre de los personajes masculinos que parcelan la vida de la protagonista – alude tanto al intrínseco carácter auto-cognoscitivo que adquiere el enmarañado recorrido investigativo del bisnieto Guillermo, como al – algo previsible – desenlace final, en el cual la bisabuela Amelia,

58 La telenovela ha inspirado dos novelas más del mismo autor, a saber *Si tú me dices ven, lo dejo todo* (en 2008) y *El día que me quieras* (en 2009, editadas en Barcelona por Plaza & Janes), ambas protagonizadas por los mismos personajes de la serie. Antonio Gil González (2012) acertadamente inserta los textos que acabo de mencionar dentro del recién forjado y provechoso reino de lo “intermedial”, donde literatura, productos audiovisuales y nuevos medios se entre- y trans- alimentan, ocasionando, tanto para la creación como para la recepción, un espacio liminar que está convirtiéndose en cliente preferente del mercado cultural (a propósito de la temática belicista, el mismo autor habla de “ciclo intergenérico o (*inter*)género de la guerra civil española”, en Cruz Suárez-González Martín, 2013: 214 [énfasis en el original]). Se trataría de un espacio abierto y “fluctuante” caracterizado por la permeabilidad y un flujo de influencias mutuas, que en la lectura de Vicente Luis Mora (2012) es paradigma de la sociedad contemporánea.

ya enferma de Alzheimer, sale al descubierto y solicita el libro donde va recopilada la historia de su vida, aduciendo que teme perder pronto la capacidad de recurrir a su propia memoria para recordarla.

Pese a que resulte – acaso – posible divisar en la obra un indefinido halo de preocupación memorialista, que es más etiqueta que sustancia, parece evidente desde sus primeros capítulos que la guerra civil tan solo adquiere el papel de un articulado simulacro que queda desdoblado ante la necesidad de exaltar las vivencias contrastadas de la excepcional protagonista. En cuanto “mero cronotopo ambiental”, el episodio bélico se configura entonces como una “tópica funcional secundaria al servicio de la escenificación de [...] conflictos dramáticos o argumentales”, y se convierte, simplemente, en uno más entre los varios impedimentos que traban los amores y las aventuras de la heroica Amelia (Gil González en Cruz Suárez-González Martín, 2013: 211).

Para proporcionar un ulterior ejemplo, el uso narrativo de la guerra civil no ya como concepto, sino como pura imagen, queda manifiestamente explicitado en la nota introductora a *Las tres heridas*, novela que presenta un moldeamiento del tema notablemente parecido al de la obra de Navarro. Contestando a la pregunta “¿[p]or qué *Las tres heridas*?”, en efecto, la autora Paloma Sánchez-Garnica (2012: 9) explica que

La guerra laceró con graves heridas la vida de muchos inocentes, a los que se les fracturó su presente y su futuro con todos sus proyectos, sueños y anhelos. Una guerra que quebró amores con la muerte o la ausencia o el destierro o el olvido. Esa maldita guerra que atrajo a la muerte venida a destiempo, cuando no era bien recibida, cuando quedaba todavía mucho aliento que dar y recibir, que rasgó con una herida mortal no solo a los que sucumbieron, sino, y sobre todo, a los que se quedaron, penando para siempre esa muerte traicionera que les arrancó la vida y el amor.

En otras palabras, un conflicto que interesa en cuanto accidente vital, sentimental y familiar, y que resulta entonces reproducido de manera hipertrofiada y, lo que es más, careciente de cualquier especificidad histórica o social. Ya convertida en “mensaje [... estereotipado y] con pocas dificultades”, la guerra queda en efecto despojada de su designación “civil española” para reducirse a un uso taxidérmico que la fija en un difuminado y desinformado pasado sobre la base de escasos rasgos generales, evitando a la

vez – por supuesto con deliberada intención – todo diálogo con la esfera político-social (en Ayuso de Vicente-García Gallarín-Solano Santos, 1997: 360). Es una literatura de consumo inmediato, que se escabulle con cuidado de cualquier tipo de problematización, pues

No induce la duda nunca; al contrario, se convierte en la única certidumbre posible cuando todo lo demás oscila y baila, o se desintegra en un mar de perplejidades intelectuales. [...] La sentimentalización de las tramas ha desarrollado mecanismos que omiten planteamientos más comprometedores y menos permisivos, aquellos que afectan al orden de las ideas y las razones, los juicios sobre lo mejor y lo peor. (Gracia, 2001: 189)

La desamentización utilitarista de la guerra civil se fragua sin duda en el marco de un mercado que, en la España de las últimas dos décadas, se beneficia sin fronteras éticas ni estéticas de “la venta al por mayor del pasado” (Miguel Espigado en Carrión, 2009: 34). No obstante, si se desanda la relación consecuencial y en ocasiones incluso simplista que se establece entre lógica comercial y popularidad del producto-guerra civil, no resulta complejo averiguar que la porción “ponderal” de la literatura española vinculada con el conflicto – es decir, la que con mayores intensidad y durabilidad atrae al público lector y la academia, a la par o en proporciones variables – se plantea no tanto como configuradora a secas de cierto gusto memorialista, sino, más bien – y más lógicamente –, como reflejo y altavoz de urgencias sociales concretas y latentes. Se trata de una literatura que, con resultados más o menos acertados – una vez más, me abstengo de la formulación de juicios cualitativos categorizadores –, contemporiza la cuestión histórico-mnemónica no con actitud meramente narrativa, sino con afanes de discusión activa, asumiendo confianza en su rol de “maquinaria desveladora” (Menéndez Salmón en Florenchie-Touton, 2011: 41). Un conjunto de textos, en otras palabras, que se plantea como un “ejercicio de conocimiento” (Bueno Maqueda, 2007: 39) y que parece consonante con la sociedad en destacar la necesidad de un enfrentamiento eficaz y definitivo con el pasado, lo cual implica, por parte de la literatura misma, la asunción de cierta responsabilidad en relación con el conocimiento de la guerra civil, la transmisión de su recuerdo y la fijación de su memoria.

Llevando más allá la lectura que acabo de proponer, la literatura que hasta ahora he denominado “de la memoria” no se desdibuja como simple palimpsesto de las preocupaciones que mueven el ámbito cívico, sino que actúa como un propulsor social más de entre los que intervienen en la operación multicapa que Theodor Adorno (1986) define *Aufarbeitung*. Según la percepción del filósofo alemán, elaborar el pasado, “trabajarlo” desde el punto de vista tanto político como narrativo supone cortar los vínculos de continuidad que mantienen en vida su “hechizo”, marcar un punto de interrupción que posibilita cierta toma de distancia emotiva, necesaria con vistas a la superación de un trauma que es tanto personal como colectivo. En un contexto social notablemente mnemo-consciente – por conflictivo y crispado que resulte el debate mnemónico actual –, la literatura que se mide activamente con la memoria de la guerra civil actúa en una dirección parecida, auto-constituyéndose como *lieu de mémoire* simbólico y asumiendo, por ende, un papel de primaria relevancia en la concienciación pública hacia el recuerdo.⁵⁹ Parafraseando el planteamiento de Pierre Nora, ya aplicado al ámbito literario por Luengo (2004) y Jünke (en Winter, 2006), la literatura se convierte, en efecto, en un espacio discursivo dentro del cual la memoria se coagula y actualiza, adquiere los semblantes de un nudo problemático y va sometida a declinaciones múltiples, expresiones todas de un intercambio bidireccional entre plaza y papel, activado por una necesidad real de recordar y entender.

Entre una inabarcable multitud de propuestas y de planteamientos en relación con la memoria de la guerra civil, “realidad [...] compuesta” de compleja sistematización (Claudio Guillén en VV. AA., 2006a: 11), acaso quepa individuar un rasgo hiperónimo en una marcada voluntad de “preterición” del pasado, que parece coincidir con el intento de elaborar, por fin, un duelo largamente aplazado y nunca completamente realizado. Según explicita Alberto Méndez al elegir la cita introductora para *Los girasoles ciegos*,

59 Si bien es cierto que, según anota Germán Gullón (2004: 65), el escritor se encuentra sujeto a “numerosas servidumbres” dentro del mercado editorial, también cabe recordar que, en cuanto entidad semiótica “productora” de cultura, la literatura ocupa una posición privilegiada en la configuración de la memoria colectiva, la cual no resulta amortiguada, sino, más bien, potenciada por la circulación comercial de los textos.

Superar exige asumir, no pasar página o echar en el olvido. En el caso de una tragedia requiere, inexcusablemente, la labor del duelo, que es del todo independiente de que haya o no reconciliación o perdón. En España no se ha cumplido con el duelo, que es, entre otras cosas, el reconocimiento público de que algo es trágico y, sobre todo, de que es irreparable. [...] El duelo no es ni siquiera cuestión de recuerdo: no corresponde al momento en que uno recuerda a un muerto, un recuerdo que puede ser doloroso o consolador, sino a aquel en que se patentiza su ausencia definitiva. Es hacer nuestra la existencia de un vacío. (Méndez, 2004, cita de la “introducción” de Carlos Piera a *Los ojos del día*, antología poética de Tomás Segovia)

Junto al hecho de configurarse, desde una perspectiva transgeneracional, como punto de llegada del proceso transferencial de talante cognitivo y afectivo que ya hemos comentado en la precedente sección, es justo en la activación del texto narrativo como entidad concurrente en la digestión social del trauma donde, según me parece, cobra significación el sintagma “literatura de la memoria”. La memoria, como hemos visto, es una modalidad de enfrentamiento con nuestras vivencias, un instrumento que se coloca en una compleja encrucijada entre dato emotivo y racional, y que concurre a un almacenamiento del pasado que resulte funcional para el tiempo presente. Pues bien; la literatura que actualmente dirige su mirada hacia atrás no se limita a un simple ejercicio de reflexión sobre el pasado – bien encarnado por la ya conocida etiqueta de “literatura de la guerra civil”⁶⁰ –, sino que se plantea como “mnemónica” en la medida en que cuestiona la relación que este entretiene con el tiempo presente. El elemento que califica la narrativa ultracontemporánea de manera contrastiva respecto a sus antecedentes es, entonces, su representación de la historia en solución de continuidad directa o indirecta con un cronotopo actual en el cual la relación con el pasado constituye, justamente, una preocupación punzante, lo cual ocasiona una articulada secuencia de cajas chinas que “no se refiere[n] tanto a la guerra civil, como a la dificultad de nuestras relaciones con la guerra civil” (Mainer, 2005: 101).

60 “Literatura de la guerra civil” es un membrete polifacético variablemente utilizado por la crítica para describir las novelas temáticamente vinculadas con el conflicto, elaborada ya a partir de finales de los Treinta, generalmente por testigos directos del conflicto (para el esbozo de rasgos definitorios remito a Bertrand de Muñoz, 2001).

Volviendo a atar cabos con el argumento que nos preocupa en el presente apartado, es decir la influencia del mercado en la producción, comercialización y recepción de la nueva literatura de la guerra civil, ante todo cabe apuntar que la integración del libro en el circuito económico es un dato diacrónicamente transversal, es decir, en absoluto exclusivo de nuestros tiempos, aunque sí ampliamente extremado en la actualidad. En principio, su función – acaso incluso su presión – no tiene por qué colocarse en relación directa con el supuesto rebajamiento de la calidad media de las propuestas narrativas, menos aún si se considera que en comparación con hace solo pocas décadas el público resulta hoy en día notablemente más culturado e informado, y, entonces, en promedio más exigente.⁶¹ Según me parece, concluir a secas que la afición memorialista de la novela actual se debe a un frío cálculo de ingresos y rentas significa concebir la literatura como un cuerpo muerto, como un títere falto de voluntad propia en las manos del abstracto mercado global, cuando en cambio su maquinaria interna resulta más que nunca activa y vital. Si en la España actual desde el punto de vista temático la guerra civil cobra tanto interés dentro de la cultura – antes – y de la industria cultural – después – es debido a la existencia de una convergencia poliédrica aglutinada alrededor de una exigencia de confrontación con el pasado que es personal, familiar y colectiva antes que artística. Por supuesto, tampoco resulta apropiado zanjar la cuestión decantándose por una visión romántica y purista de la actividad literaria, que, en principio, no puede estar completamente abstraída de un contexto social en el cual, como hemos visto, no solamente el libro, sino también las ideologías, las reivindicaciones y las posturas políticas son objeto de intercambio monetario y negociación utilitarista. No obstante, el que la popularidad del conflicto

61 Según registra Jordi Gracia (2001: 185–6), “no ha perdido calidad el lector español sino que ha mejorado su preparación y ha diversificado sus intereses y su curiosidad, como lector y como ciudadano”. Por su parte, agrega Fernando Valls (2003: 28) que la coyuntura de público se hace incluso favorable para los escritores autóctonos, pues “aunque quizá en España no se lee como se debiera, sin embargo existe – como nunca antes – un público lector de literatura española. [...] La conquista por parte de los autores españoles de un público lector propio que antes solía decantarse por la narrativa en otras lenguas o por la hispanoamericana, es una de las características más relevantes de [l] panorama [actual]”.

impulse la sobreabundancia y el éxito de productos de escaso espesor no implica directamente que semejante literatura resulte sometida a una absorción activa por parte del lector, ni que adquiera más funciones respecto a la de satisfacer una necesidad inmediata y superficial de entretenimiento. En cambio, en la corta diacronía que permite el tiempo presente, parece sobrevivir a la rápida consumición una cantidad notable de textos que – no por casualidad – presenta una altura literaria durable, reconocible y sistemática, a la vez que concretiza en clave literaria una memoria que cuenta con la conciencia viva del lector, concebido como interlocutor, y no como simple espectador. Es justamente esta última tipología literaria, en absoluto minoritaria ni marginal dentro del panorama actual, la que en efecto supera los gastados conceptos de “moda” y “tendencia” y se presta, en cambio, a ser considerada a la vez como socialmente relevante e indicadora de una necesidad compartida, aunque no internamente homogénea.⁶²

Adaptando a nuestro análisis las palabras de Adolfo Sánchez Vázquez, que a propósito de la escritura del exilio afirmaba que “[l]o decisivo no es estar – acá o allá – sino *cómo se está*”,⁶³ podría decirse que en la narrativa española de nuestros tiempos no importa tanto cuánto se escribe de guerra ni, bien mirado, bajo qué forma – si en un *best-seller* o en un texto escasamente alcanzable para las masas. La pregunta fundamental estriba en el *cómo*, y, acaso, en un *porqué* que cabe añadir si se ha de aspirar a una comprensión lo más completa posible del fenómeno. A modo de respuesta provisional, podría decirse que, en el tiempo contingente, de guerra y de memoria se escribe mucho y en gran medida se escribe bien, lo cual desde el punto de vista del mercado editorial se explica por la existencia de un público que, desde instancias variables, quiere leer novelas “problemáticas”

62 En palabras de Fernando Valls (2003: 36), “[c]reo que no peco de exceso cuando afirmo que nunca, en la historia literaria española contemporánea, se había alcanzado un nivel medio de calidad tan elevado. Para el lector quizá el problema estriba en elegir entre tantas opciones, en no dejarse deslumbrar siempre por los escritores mediáticos, por aquellos que obtienen los premios comerciales. Por todo ello, la cuestión palpitante quizá consista hoy en distinguir, entre tantas novedades, el grano de la paja, lo sustancial de lo perecedero”.

63 En Vargas Lozano, 1995: 19 [énfasis en el original].

sobre la guerra civil, y ponerse en discusión leyéndolas. Se trata de una dinámica de alimentación mutua – entre sociedad y literatura, con el mercado ejerciendo de entidad diafragmática – en la que en principio no encuentran cabida aquellas obras que ya de partida nacen como inmemorables.

El nombre de la prosa: la caduca “cartografía” de lo contemporáneo según las etiquetas formales

- ¿Y cómo se titula el libro? Preguntó don Quijote.
 - La vida de Ginés de Pasamonte – respondió el mismo.
 - ¿Y está acabado? – Preguntó don Quijote.
 - ¿Cómo puede estar acabado – respondió él -, si aún no está acabada mi vida?
- MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha* (2004: 468)

Hasta este punto he postulado la consistencia del que podría definirse un rumbo literario, a saber una presencia re-planteada, desde mediados de los Noventa, de la guerra civil en la literatura de reciente producción. Como rasgos definitorios he indicado la evidente declinación memorialista del tema – lo cual denota una preocupación no solamente temática, sino también cognoscitiva, cuando no ética – y la emergencia entre los autores del factor transgeneracional, que, respecto a la literatura de la guerra civil elaborada por los testigos, supone cierta relevancia y tematización de la relación pasado-presente.

Por supuesto, no toda literatura que se escribe en la España actual es literatura de la memoria, ni todos los textos que se miden con la historia reciente presentan una orientación eminentemente memorialista. El objeto de nuestro interés podría describirse, en efecto, como una hebra del entramado notablemente amplio y policromo que es la novela española de la actualidad, un magma sin fijar del que en innumerables ocasiones se ha decretado la muerte o, en el mejor de los casos, la crisis incurable.⁶⁴

64 Para comentarios acerca de la supuesta crisis de la novela española, proclamada en paralelo con “las experimentadas en otros ámbitos por una sociedad construida por incesante sucesión de estados críticos” (Gullón, 1994: 321), remito al plurívoco debate

En común con el conjunto de la etapa literaria actual – dentro de la cual entra cabalmente, aun sin agotar el heterogéneo caudal temático y estilístico de este – la literatura de la memoria presenta el hecho de haber sido sometida a un afán nominalista de raigambre casi bíblica, según el cual se ha intentado entender una realidad de por sí escurridiza por medio de la fabricación de marbetes críticos cuya eficacia interpretativa resulta, a mi parecer, bastante reducida. Por lo general, la novela contemporánea ha sido definida utilizando como unidad de medida su relación con los antecedentes inmediatos, lo cual ha engendrado categorías clasificatorias como la de “nueva narrativa española” o “postnovela”, para mencionar las más duraderas entre las etiquetas de reciente constitución.⁶⁵ En cambio, en lo que atañe a la porción que nos ocupa, se ha asistido a la fabricación de marcos epistemológicos moldeados sobre todo alrededor del dato genérico, con el objetivo aparente de destacar la parte respecto al todo a través de la definición diferencial de sus rasgos formales.

A tal propósito, Maryse Bertrand de Muñoz mantiene que “*obviamente* las novelas de la guerra civil pertenecen a[] género [...] de la novela histórica”, que

varía constantemente en sus modalidades de lenguaje artístico y de significación, pero presenta siempre al lector personajes históricos que le hacen reflexionar sobre el pasado y quizá más sobre el presente, le propone interrogantes que pertenecen al hombre de antes pero sobre todo al hombre actual. [En la novela histórica h]ay [...]

desarrollado en el número monográfico de la revista *Ínsula* al cuidado de Villanueva (1999).

- 65 “Nueva narrativa – o nueva novela – española” es la etiqueta que se ha utilizado en el ámbito crítico para designar la supuesta “eclosión de la narrativa española [que tuvo lugar a partir de] la década de los ‘80’, una vez asumido el anacronismo, en tiempos de superación del oscurantismo dictatorial, de la novela social y disipada la neblina depresiva y apatizante del desencanto” (Ramón Acín en de Toro-Ingenschay, 1995: 125). Según la lectura de Antonio J. Gil, se trata de un “término [...] prácticamente hueco, a causa de su inflación nominal y de la falta de referente estable” (en Carrión, 2009: 33). “Postnovela”, en cambio, es una suerte de macro-concepto crítico que en ciertos ámbitos ha servido para designar aquellas “obras [...] que como sus personajes habitan los intersticios, las afueras y los espacios de tránsito y más inhóspitos de la cosmopolis literaria contemporánea” (Antonio J. Gil en Carrión, 2009: 32).

dos acciones [...], una realmente ocurrida y otra ficticia, la primera encomendada a personajes auténticos y la segunda a personajes creados. (Bertrand de Muñoz, 2001: 99 y 51 respectivamente [énfasis mío])⁶⁶

Ahora bien, la clasificación propuesta por la investigadora canadiense presenta, podría decirse, dos órdenes de criticidad. El primero se corresponde con una observación puramente empírica, pero sin duda relevante, que atañe al hecho de que, en las librerías españolas y, en general, en los puntos de distribución del material editorial, la absoluta mayoría de novelas contemporáneas vinculadas con la guerra civil no resulta colocada en los escaparates de las obras de materia “histórica”, donde se encuentran más bien textos con ambientación precedente el siglo XX, prevaleciendo netamente el interés por la época clásica o medieval. El segundo – que quizás explique, en parte, la consideración que lo precede – va entrelazado con la problematicidad que el término “historia” conlleva en su aparejamiento metodológico con el conflicto de 1936–1939. En efecto, dar por sentado que la guerra civil ya va encerrada en el cofre de “lo histórico” en un momento en que su memoria resulta más que nunca debatida y actualizada es una operación cuando menos intelectualmente arriesgada, si se tiene en cuenta que la historización del conflicto sigue siendo objeto de contrastes exasperados en el contexto político-social.⁶⁷ En otras palabras, ¿tiene sentido tachar de “histórica” una novela articulada alrededor de una época que todavía alimenta movimientos reivindicativos de portada transgeneracional?⁶⁸ Más aún, ¿cabe encasillar

66 Señalo que, con cierta puntualidad, Luengo (2004: 40) enmienda la afirmación conclusiva de Bertrand de Muñoz, especificando que “en la novela histórica tradicional conviven lo ocurrido (fácticamente) y la ficción mimética construyendo una sola historia, y a menudo es imposible demarcar cuáles son esas dos líneas, pues se entrelazan hasta formar solo una”.

67 A tal propósito, en su estudio del género histórico, Santos Sanz Villanueva (2000a: 357) registra el carácter “relativo y, desde luego, discutible” que adquiere su propuesta de tomar “como frontera de lo histórico la guerra civil”.

68 A tal propósito, nótese que en su comentario de la novela histórica subraya Amado Alonso (1984: 80) que “novela histórica no es sin más la que narra o describe hechos y cosas ocurridos o existentes, ni siquiera – como se suele aceptar convencionalmente – la que narra cosas referentes a la vida pública de un pueblo, sino específicamente aquella que se propone reconstruir un modo de vida pretérito y ofrecerlo como

detrás de las rejillas del género un tema que se caracteriza por su peculiar y variada productividad emotivo-participativa?

En su estudio, Ana Luengo se plantea solucionar el complejo manejo de la etiqueta por medio de una reflexión pormenorizada alrededor del concepto de “novela histórica”, proponiendo ante todo una diferenciación diacrónica entre “novela histórica tradicional” y la llamada “nueva novela histórica”.⁶⁹ Para Luengo (2004: 40-1), la “novela histórica tradicional”, activa hasta mediados del Siglo XX,

se caracteriza por ser una creación de mundos imaginados, en un espacio determinado y en un tiempo pasado, en la cual se reproducen acontecimientos históricamente registrados, así como estados, procesos, ideas, modas, etcétera. [... C]uenta con dos funciones principales: la didáctica, por la cual se legitima el uso de la invención en la construcción de la historia, y la de emulación del pasado, que se presenta en el impacto que tienen los acontecimientos públicos en las vidas privadas de individuos normales, legitimando así la presencia de personajes ficticios que sirven como modelo para apresar el conocimiento que se deriva de la vivencia de las experiencias históricas.

El tiempo utilizado para la representación puede estar “desconectad[o] del presente del autor y de sus lectores” – es decir, coincidir con una época remota e inalcanzable –, o también puede abarcar la materia contemporánea, “borrando la distancia entre pasado y presente” (Luengo, 2004: 41-2). Lo mismo vale, desde el punto de vista temático, para la “nueva

pretérito, en su lejanía, con los especiales sentimientos que despierta en nosotros la monumentalidad”.

69 Apunto de paso que, mientras que Maryse Bertrand de Muñoz clasifica la novela histórica como género literario (y la autobiografía como subgénero de esta, ver Bertrand de Muñoz, 2001: 51-75), Ana Luengo se alinea con la concepción subgenérica de semejante tipología, interpretándola como una “modalidad temática” del género novela y no como una “modalidad formal” dotada de estatuto propio (Luengo, 2004: 37). Santos Sanz Villanueva, cuyos trabajos sobre la novela histórica constituyen una referencia imprescindible para el estudio de la tipología, apunta que “se trata de un subgénero – dicho sea sin ánimo peyorativo – que alcanza unas dimensiones impresionantes, al menos en cantidad” (en Gómez Trueba-Morán Rodríguez, 2001: 30). Por mi parte, utilizo en este apartado el adjetivo “genérico” para hacer referencia al dato formal – que constituye el eje de las reflexiones comentadas –, sin pretender tomar partido en una cuestión teórica que supera los intereses de mi trabajo.

novela histórica”, cuyo origen queda situado por Luengo hacia mediados del siglo pasado, en consonancia con el paulatino desmoronamiento de las ilusiones de infalibilidad que hasta entonces habían sustentado la práctica historiográfica. Diferentemente de su antecedente, la nueva evolución tipológica – o subgenérica, si se acepta el planteamiento de la autora –

se escapa de la correspondencia fiel a los hechos históricos, decantándose por la similitud con el pasado, [y] organiza a menudo la historia pasada desde el relato primero situado en el tiempo presente. [...] En este tipo de novela histórica, así como en la realidad, se usa la memoria para unir esos dos planos temporales, el pasado y el presente. Entre los dos primeros elementos de la clasificación – la reproducción de objetos de la realidad y la representación de los mismos – se encuentra también el factor de la apropiación de la memoria. (Luengo, 2004: 44-7)

En la lectura de Luengo, entonces, lejos de presentarse como un contenedor inmóvil, la “novela histórica” es una suerte de cajón de sastre en movimiento perpetuo, cuya relación con la representación de la historia – su elemento portante – evoluciona al compás con las inquietudes que se manifiestan en el ámbito cultural. Su permeabilidad intrínseca explica, por ejemplo, que en sus realizaciones más recientes se aprecie una marcada prominencia del dato mnemónico, una puesta en relieve del subjetivismo – coincidiendo con la renuncia a la objetividad absoluta por parte de la historiografía –, y el perfilamiento de una mirada que va desde el presente hacia el pasado, y en cuya impostación transparente la actual preocupación por la “historia del tiempo presente”.

No obstante, Luengo subraya al mismo tiempo que la mera etiqueta de “novela histórica” – aun emendada tras las salvedades diacrónicas ilustradas por la misma autora – no proporciona un paradigma descriptivo adecuado para la novela de la memoria actual, pues no ilustra eficazmente la polifacética gama de intersecciones entre pasado y presente que es posible apreciar en sus representaciones. Según las conclusiones de Luengo, a la luz de una compenetración temática consistente entre el tiempo contingente y el ayer, que se hace problemática justamente en la narrativa contemporánea, cabe insistir más bien en la noción de “novela de confrontación histórica”, que “serviría [...] para todas las novelas que ofrecen un entendimiento del presente a partir del pasado y un replanteamiento de éste” (Luengo, 2004: 51).

El enfoque “formal” o – si así se quiere definirlo – “genérico”, que toma como base la intersección de la novela con la historia, llama la atención hacia una cuestión sobre la cual la crítica actual ha vertido una cantidad notable de tinta, a saber la definición de un punto de contacto entre la ficción de materia histórica y la quimérica reproducción de una “verdad” – o “realidad” – a la que incluso la historiografía ha dejado de aspirar.⁷⁰ El mismo debate relativo no ya al “effet de réel” comentado por Barthes (1968), sino a la presencia fáctica de la realidad dentro del texto narrativo ha registrado una significativa inflexión a raíz de la formulación del concepto de “relato real”, planteada por el escritor Javier Cercas y sometida a un escrutinio puntual por parte de la academia tras el éxito de *Soldados de Salamina*. Significativamente elaborada por un *insider* de las letras en un momento en el cual, según diagnostica Jorge Carrión (2009: 42), los escritores españoles parecen padecer una difusa “teoríaforia”, la fórmula del “relato real” aparece por primera vez en el año 2000 como título de una recopilación de crónicas previamente publicadas por Cercas en las páginas de *El País*. En el prólogo a la obra, cuya naturaleza periodística adquiere en este contexto un interés peculiar, el mismo escritor explica que los textos reunidos en sus páginas son

Literatura mestiza. Más: gozosamente mestiza, igual que la de la novela. [...] caso [mis crónicas] puedan leerse, una a una, como relatos. Como relatos reales. No porque hablen de la realeza – que más quisiera yo –, sino porque se ciñen a la realidad. [...] En rigor, un relato real es apenas concebible, porque todo relato, lo quiera o no, comporta un grado variable de invención; o, dicho sea de otro modo: es imposible transcribir verbalmente la realidad sin traicionarla. [...] Todo relato parte de la realidad, pero establece una relación distinta entre lo real y lo inventado: en el relato ficticio domina esto último; en el real, lo primero. Para crear la suya propia,

70 Pese a que, como he recordado a comienzos del presente capítulo, la crítica ha alcanzado cierto consenso en la individuación de una correspondencia técnico-narrativa entre ficción e historiografía, es preciso no olvidar que, según explicita Gonzalo Navajas (1996: 39), historiografía y narración difieren radicalmente, en la medida en que la primera es “documento”, es decir reconstrucción fundamentada en investigaciones rigurosas, procedimientos científicos y pruebas tangibles; mientras que la segunda es “monumento”, es decir fabulación esencialmente artística y arbitraria, por ceñida que resulte al dato histórico.

el relato ficticio anhela emanciparse de la realidad; el real, permanecer cosido a ella. Lo cierto es que ninguno de los dos puede satisfacer su ambición: el relato ficticio siempre mantendrá un vínculo cierto con la realidad, porque de ella nace; el relato real, puesto que está hecho con palabras, inevitablemente se independiza en parte de la realidad. (Cercas, 2005: 16-7)⁷¹

La postura de Cercas arranca de un postulado que, pese a ser intuitivo, a menudo queda ignorado a la hora de tratar “lo real” dentro de “lo narrativo”; a saber, el hecho de que, en cuanto resulta atrapada por los contornos redondeados y, a la vez, rígidos de la palabra, la realidad queda automáticamente falseada, pues el acto de narrar – más aún si la narración adquiere el carácter de la fabulación ficcional – supone inevitablemente la creación de un tamiz alterador.⁷² El relato real – un membrete que a las alturas del año 2000 sigue describiendo la crónica, es decir una pieza narrativa colocada en las fronteras del género periodístico – se caracteriza respecto a la pura ficción por su pretensión de ajustamiento íntimo a la realidad, un dato que no es simple característica definitoria, sino, podría decirse, estatuto, o, más aún, planteamiento fundacional.

En *Soldados de Salamina*, en cambio, el “relato real” pasa no solamente de la crónica a la ficción, sino también del paratexto al texto, pues ya no adquiere los semblantes de una advertencia inicial que el autor – este sí, real – ofrece a sus lectores a modo de orientación, sino que aparece en las palabras y en las intenciones del personaje Javier Cercas, que se propone recoger el episodio del fallido fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas bajo la forma de un texto que es “como una novela [...], solo que, en vez de ser todo mentira, todo es verdad” (Cercas, 2001: 66).⁷³ Pocas páginas antes de

71 Señalo que, en esta primera formulación utilizada para describir un material de naturaleza esencialmente periodística, la sustancia del “relato real” de Cercas presenta notables parecidos con los rumbos de la crónica latinoamericana actual (para una profundización remito a Carrión, 2012).

72 Se trata, hechas todas las salvedades del caso, de un mecanismo algo parecido al del almacenamiento mnemónico que he comentado en el primer capítulo.

73 A propósito de las distorsiones a las que ha sido sometida su noción de “relato real” – casi todas fundamentadas en la confusión inducida entre el Cercas escritor y en Cercas personaje – especifica el autor que “quien dice que el libro es un relato real no soy yo, sino el narrador, y la primera regla - ¡la primera! – que hay que seguir cuando se

reproducir una versión escaneada de un documento autógrafa de Sánchez Mazas – una seña de identidad que remite inmediatamente a la escritura documentada y documental –, el Cercas de papel define el “relato real” como “un relato cosido a la realidad, amasado con hechos y personajes reales”, lo cual, a la hora de conferir una forma escrita a la historia que ha reunido, le lleva a especificar que una parte de aquella “no es lo que realmente sucedió, sino lo que parece verosímil que sucediera; no ofrezco hechos probados, sino conjeturas razonables” (Cercas, 2001: 50 y 87 respectivamente).⁷⁴ El “relato real”, en resumidas cuentas, sería una forma narrativa que aprovecha la relación compleja entre “ficción y dicción” (Benson, 2006),

Una obra de ficción compuesta en parte de datos verídicos documentables, y en parte de elementos cuya veracidad resulta plausible *sin que el lector disponga de la información para discernir lo inventado de los hechos empíricos*. (Marco Kunz en Carrión, 2009: 49 [énfasis mío])

Un texto literario – que reúne numerosos matices de la metaliteratura, aunque no es metaliterario en su totalidad – en el que los límites entre lo real y lo inventado se afinan no hasta fundirse – en consonancia con el mismo Cercas, hemos tomado como axioma inicial que la reproducción verbal es incompatible con la realidad puntual – pero sí hasta erosionarse y establecer un borroso “juego de ruptura de fronteras entre lo real y lo inventado, lo sucedido y lo imaginado como sucedido” (Pozuelo Yvancos, 2004: 281–2).⁷⁵ El resultado es una forma literaria paradójica que se alimenta de

lee una novela es desconfiar del narrador, que puede mentir [o] puede engañarse” (Cercas en Alegre, 2003: 90).

74 En *Soldados de Salamina* el personaje Cercas utiliza un argumento similar – “no es una novela. Es una historia con hechos y personajes reales. Un relato real” – al ilustrar su proyecto al amigo Roberto Bolaño, quien contesta que “[t]odos los buenos relatos son reales, por lo menos para quien los lee, que es el único que cuenta. [...] La realidad siempre nos traiciona; lo mejor es no darle tiempo y traicionarla antes a ella” (Cercas, 2001: 164–8).

75 Señalo cierta coincidencia entre la idea del “relato real” ilustrada por Cercas y la nebulosa realidad literaria que cierta crítica anglosajona ha intentado clasificar – con un éxito todavía limitado – bajo el neologismo *faction*, acuñado “para referirse a los textos narrativos de una muy alta referencialidad, a los relatos que se construyen

su propia ambigüedad y que, a la vez, no puede sino considerarse artefacto; un “juego pantanoso de la confusión” (Corredera González, 2010: 111) que “solo puede cifrar su éxito en la realización eficaz de una ficción” (Pron, 2012: 347).⁷⁶

La postura de Cercas podría describirse como una compleja reflexión alrededor de los alcances de la práctica narrativa en lo que atañe no a la imposible cristalización ficcional de la realidad de los hechos, sino a los avatares sustanciales que caracterizan el proceso de investigación previo a la (re)creación de la realidad literaria, entretejida a partir de aquella. Según mantiene Cercas,

La realidad es insuficiente para contar la verdad. Por eso necesitamos la ficción. Por otra parte, lo que yo he hecho en todos mis libros es buscar una verdad que, finalmente, acaba escapándose. La verdad que encuentras es el proceso en sí de buscar la verdad. (Cercas en Carrión, 2009: 51)⁷⁷

basándose en la realidad e integrando hechos históricos”, es decir para aquellas obras que se balancean sobre el hilo de una sutil intersección entre *fact* y *fiction* (en Valles Calatrava, 2002: 367). Emblemática de la naturaleza pseudo-fáctica – o “ficcio-fáctica” – del “relato real” es la fabulación de los personajes históricos, acerca de la cual Cercas argumenta que “todo lo que de ellos se dice es verdad, hasta donde yo puedo documentarlo, pero eso no significa que no estén contruidos como personajes de novela. En la estructura del libro funcionan como [tales]” (Cercas en Carrión, 2009: 52).

76 Una lectura consonante aparece en la célebre reseña a *Soldados de Salamina* que Mario Vargas Llosa firmó para *El País* a los pocos meses de editarse el libro, catalizador determinante para la excepcional acogida que recibió la novela. Según observa el escritor peruano, “*Soldados de Salamina* es más importante que Rafael Sánchez Mazas y el fusilamiento del que escapó de milagro (cráter de la historia), porque en sus páginas lo literario termina prevaleciendo sobre lo histórico, la invención y la palabra manipulando la memoria de lo vivido para construir *otra* historia, de estirpe esencialmente literaria, es decir ficticia. [...] Este libro, que se jacta tanto de no fantasear, de ceñirse a lo estrictamente comprobado, en verdad transpira literatura por todos sus poros” (Vargas Llosa, 2001).

77 La cita va extraída de un comentario que Cercas formula acerca de *Anatomía de un instante*, obra vertebrada alrededor del fallido golpe de estado del 23 de febrero de 1983, en cuyo prólogo el autor vuelve a reflexionar sobre la intersección entre ficción y realidad.

Al resultar íntimamente vinculadas con dos cuestiones – la verdad y su representación – que adquieren una relevancia primaria dentro del debate memorialista y al converger en la (in)definición de una nueva forma de ficcionalizar la guerra civil, las reflexiones del escritor han detonado el que Nora Catelli (2002) define “efecto Cercas”, sobre todo tras la recepción masiva de *Soldados de Salamina*. Por un lado, entonces, después del año 2001 se ha advertido netamente la huella del “relato real” en la narrativa de la memoria, pues los autores involucrados en la explotación de la temática guerracivilista han tenido que enfrentarse – queriéndolo o sin quererlo – con un antecedente macizo y enseguida convertido en blanco polémico. Por el otro lado, si es verdad, como recuerda Julio Llamazares (1991), que “el destino [...] de los *booms* [es] convertirse en bumeranes”, el “relato real” ha evolucionado en un *tag* narratológico sometido a toda forma de apoderamientos y usos impropios, lo cual ha desembocado a menudo en el delirio etiquetacional, cuando no en cierto “fetichismo realista”, antesala de un rastrillaje desquiciado y desproporcionado de la novela en búsqueda de resquicios de realidad.

En las primeras páginas de su novela *Deseo de ser punk* Belén Gopegui (2009: 14) transcribe “you, who are on the road, must have a code that you can live by”, fragmento de la canción *Teach your children*, del ya arqueológico grupo estadounidense Crosby, Stills & Nash. Evidentemente, los “códigos” narratológicos constituyen herramientas provechosas a la hora de descifrar el enigma del texto narrativo, puesto que adquieren el valor de claves de acceso a un lenguaje – el literario – que en su nivel epidérmico puede presentarse como asistemático, críptico, en tránsito (“on the road”, se decía). Aun así, según me parece, la actual novela de la memoria constituye una entidad demasiado gaseosa y variada – además de peligrosamente “presente” y cercana – para suponer que su naturaleza resulte abarcada y agotada por la descripción formal de sus componentes, por porosa y problematizada que esta resulte. Marbetes como “novela de confrontación histórica” y “relato real” – entre otros que hubieran podido comentarse en estas páginas –, si bien proporcionan valiosos y eficaces paradigmas descriptivos para algunas de las facetas que presenta la literatura de la que nos ocupamos, corren, en efecto, el riesgo concreto de convertirse en lastres que cierran el horizonte en lugar de abrirlo, que ahogan las numerosas irradiaciones del fenómeno

en lugar de explicarlo, que mutilan la muestra que ponen debajo de su lente cuando en cambio deberían magnificarla.⁷⁸

Al trazar una panorámica general sobre la literatura del nuevo milenio, José María Pozuelo Yvancos empieza considerando que “[p]osiblemente el rasgo que mejor defina la novela española en lo que llevamos de siglo XXI, sea la dificultad de vivir seguros con las etiquetas de antaño” (en Carrión, 2009: 29). Pues, semejante dificultad de sistematización “por nomenclatura” también se aprecia en lo que atañe a la literatura de la memoria, cuya asombrosa variedad interna se escapa del abrazo confortante, pero a veces apremiante de la teoría genérica. Por lo tanto, a la hora de proponer un acercamiento crítico a la novela de la memoria en la contemporaneidad, la vía que he juzgado más provechosa ha sido el comentario de algunas de sus más llamativas y recurrentes modalidades de representación y tematización, cuya configuración – además de poner el análisis crítico en conexión directa con los textos – resulta transversal respecto a los conceptos de forma, de género e incluso de tema, lo cual permite abarcar semejantes categorías sin convertirlas en fronteras metodológicas. Para la exploración – arbitraria y sin duda parcial – que me propongo ilustrar a continuación, realizaré incursiones en un reducido corpus textual, que incluye *El lápiz del carpintero*, de Manuel Rivas (1998); el ya mencionado *Soldados de Salamina* de Javier Cercas (2001); *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez (2004); *Enterrar a los muertos* y *Dientes de leche* de Ignacio Martínez de Pisón (2005 y 2009a respectivamente); *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado (2011); *Donde nadie te encuentre*, de Alicia Giménez Bartlett (2011); *Trece rosas rojas. La historia más conmovedora de la guerra civil*, de Carlos Fonseca (2011); *La noche feroz* de Ricardo Menéndez Salmón (2013). Al margen de los textos que acabo de mencionar, también haré referencia a las cuatro obras que analizaré con más detenimiento en la segunda parte del presente trabajo, a saber *La voz dormida* de Dulce Chacón (2011); *¡Otra maldita novela*

78 Según reflexiona Germán Gullón, “[qu]ien quita la libertad a la novela para ser como es le está restando algo tan esencialmente humano como nuestra capacidad de cambiar, de ser distintos, de ponernos en la piel de otros, de pensarnos en singular y en plural, en masculino y en femenino o en ambos al tiempo” (en Villanueva, 1999: 17).

sobre la guerra civil! de Isaac Rosa (2007); *El corazón helado* de Almudena Grandes (2010); *Ayer no más* de Andrés Trapiello (2012).⁷⁹

El objetivo final es la definición de rasgos que sean, a la vez, generales – es decir, por lo que he podido observar, aceptablemente compartidos por un número notable de textos vinculados con la cuestión mnemónica – y definitorios – en otras palabras, específicos del fenómeno con la cual nos estamos enfrentando en estas páginas.

De la hauntology a la anthology: fantasmas (inter)textuales y otros fenómenos paranormales

Desde su primer perfilamiento, propuesto a principios de los Noventa por el filósofo francés Jacques Derrida (1994), la idea de *hauntology* – *hantologie* en el original – ha sido variablemente aplicada al análisis de realidades socio-políticas que, como la española, se caracterizan por la persistencia en el tiempo presente de algún que otro fragmento de su historia traumática. Inicialmente acuñada como una confrontación deconstruccionista con la ontología marxista – y con el uso lingüístico y conceptual del tópico del espectro en las obras de Karl Marx –, la *hauntology* ha cobrado notable interés en los estudios culturales relacionados con la memoria colectiva debido, podría decirse, a su singular eficacia sintética. En su formulación inicial, en efecto, la “espectralidad” de Derrida es “a new philosophical category of being” (Labanyi en Resina, 2000: 66), que va relacionada con la presencia ectoplasmática en el tiempo presente de un pasado que ocupa “a virtual space of spectrality”, eso es, que, como todo espectro, se balancea entre

79 Las indicaciones cronológicas mencionadas en el recuento hacen referencia a las ediciones que he empleado para el presente estudio. En el caso de que difieran de los mencionados, señalo a continuación los años y editoriales de primera publicación de los textos: *O lapis do carpinteiro* (1998 [original en gallego], Xerais); *La voz dormida* (2002, Alfaguara); *Trece rosas rojas* (2004, Planeta); *La noche feroz* (2006, Seix Barral); *Mala gente que camina* (2007, Santillana); *Dientes de leche* (2007, Seix Barral). Señalo que, de entre las obras citadas, *Los girasoles ciegos* no es una novela, sino una colección de cuentos, que, sin embargo, justamente a la luz de la marcada interdependencia entre las unidades que la componen, he evaluado como un macro-cosmos ficcional.

the real and the unreal, the actual and the inactual, the living and the non-living, being and non-being (“to be or not to be”, in the conventional reading), [...] the opposition between what is present and what is not [...]. (Derrida, 1994: 12)

Los “fantasmas” de Derrida se identifican, ante todo, con el “regreso” de un pasado que no es necesariamente reprimido según la acepción psicoanalítica (aunque sí puede darse el caso), sino que, por razones variables y con diferentes resultados, se vierte – y advierte – en el tiempo presente bajo la forma de “memories [which] no longer recognize [...] borders; by definition, they pass through walls, these *revenants*, day and night, they trick consciousness and skip generations” (Derrida, 1994: 36). Lo que re-viene del pasado, es decir – adhiriéndome al enfoque semántico con que Derrida se sirve del verbo francés *revenir* –, lo que “vuelve a presentarse” pese a pertenecer a una dimensión espacio-temporal que no es el aquí y ahora, corresponde a una presencia enigmática y, a la vez, “infestante”:

one does not know what it is, what it is presently. [...] One does not know: not out of ignorance, but because this non-object, this non-present present, this being-there of an absent or departed one no longer belongs to knowledge. At least no longer to that which one thinks one knows by the name of knowledge. One does not know if it is living or if it is dead. Here is, or rather there is, over there, an unnamable or almost unnamable thing: something, between something and someone, anyone or anything, some thing, “this thing”, but this thing and not any other, this thing that looks at us, that concerns us [*qui nous regarde*], comes to defy semantics as much as ontology, psychoanalysis as much as philosophy. (Derrida, 1994: 5–7 [énfasis en el original])

Al aparecer, pues, como una entidad informe y escurridiza, que se desenvuelve al hilo de un constante solapamiento cronológico e (ir)racional, el fantasma – es decir, la indefinida persistencia de “algo” – desencadena todo temor atávico relacionado con lo desconocido, a la vez que produce una suerte de vaga inquietud por la vuelta y repetición de un ayer que quisiera darse por cerrado.⁸⁰

- 80 Componiendo una suerte de rompecabezas retórico, Derrida define el espectro como “the re-appearance of an apparition that will never be either the appearing or the disappeared” (Derrida, 1994: 58). La idea del fantasma como entidad liminar, como juego desestabilizador entre presencia y ausencia, presente y pasado reúne los

Al mismo tiempo, para Derrida el fantasma encarna el eco tonante de la voz que la historia tradicionalmente arrebató al subalterno, es decir al sujeto oprimido y acallado, que en el caso que nos ocupa sería el perdedor de la guerra civil, condenado al silencio y a un largo aplastamiento mnemónico que somete su memoria a una supervivencia espectral dentro de la sociedad española.⁸¹ Según la lectura de Derrida, la categoría fantasmal de la “víctima de la historia” es cronológicamente transversal – es un “fue”, un “será” y un “es”, podría decirse –, de modo que su manifestación en el presente no se limita a la actualización de un pasado latente, sino que es, a la vez, premonición siniestra de opresiones futuras. En este sentido, los fantasmas de los subalternos, a los que el sujeto del presente debe “justicia y responsabilidad”, son

those who are not yet born or who are already dead, be they victims of wars, political or other kinds of violence, nationalist, racist, colonialist, sexist, or other kinds of exterminations, victims of the oppressions of capitalist imperialism or any of the forms of totalitarianism. (Derrida, 1994: XVIII [énfasis en el original])

El filósofo francés defiende para la contemporaneidad infestada una polidireccional urgencia de confrontación con sus fantasmas, una necesidad

To exorcise not in order to chase away the ghosts, but this time to grant them the right, if it means making them come back alive, as *revenants* who would no longer be *revenants*, but as other *arrivants* to whom a hospitable memory or promise must

matices de la compleja noción de “*differance*” – “diferencia” concebida como alteridad y, a la vez, como variabilidad diacrónica –, que Derrida conecta con “radical alterity and heterogeneity, [...] ideality in the very event of presence, in the presence of the present that it dis-joins *a priori* in order to make it possible [thus impossible in its identity or its contemporaneity with itself]” (Derrida, 1994: 94).

81 No voy a detenerme aquí en el concepto de “subalternancia”, variamente declinado desde numerosas perspectivas críticas (postcolonialismo, postmodernismo y estudios de género, para mencionar algunas de las más productivas) y objeto de una negociación metodológica incesante. Me limito a recordar que la puntual – y catalizadora – lectura del subalterno propuesta por Spivak (1988, actualizada en Spivak, 2010), individúa justamente en la dialéctica silencio-verbalización el eje vertebrador de la condición subalterna, llegando a la conclusión que es característica definitoria del subalterno el hecho de no poder utilizar su propia voz para contar su historia.

offer welcome – without certainty, ever, that they present themselves as such. Not in order to grant them the right in this sense but out of a concern for justice. (Derrida, 1994: 220)

Reconciliarse, entonces, con el pasado es hacer justicia a unos fantasmas que, una vez que la contemporaneidad haya echado las cuentas con ellos, siguen estando presentes, pero vuelven a cobrar su naturaleza etérea e inmaterial, y, por ende, aunque no “pasan”, por lo menos no pesan.

Dadas estas premisas, cobra significado la lectura “derridiana” que Jo Labanyi (2000: 1) propone de la cultura española contemporánea, al definirla “one big ghost story” sobre la base de su relación conflictiva con el equipaje emocional de la guerra civil. En particular, la crítica estadounidense conecta la presencia del tropo del fantasma en la literatura y en el cine de la España contemporánea con cierta voluntad de “manifestar lo que se manifiesta”, de representar la inmaterialidad apremiante del pasado en el presente, con tal de pactar una superación definitiva y catártica. José Colmeiro (2011: 31–3) construye una crítica consonante, y – en relación con una España “repleta de fantasmas que todavía esperan ser recuperados, resueltos y reparados” – interpreta la reciente reactivación del tópico “de la aparición” como una voluntad de representación de “la naturaleza fantasmagórica del pasado en su característica de volver continuamente, proyectando su sombra hacia el presente y el futuro”. Se trataría, en ambos casos, de una suerte de caleidoscopio de raigambre postmoderna, según el cual la literatura, concebida como simulacro de la realidad, “fing[e] tener lo que no [...] tiene” (Baudrillard, 1978: 8), dando cuerpo a la inmaterialidad de un fantasma que a su vez es simulacro, en este caso de un pasado literalmente irrecuperable, pero no “irreproducible”, por lo menos “simuladamente”. En semejante juego de espejos – y de mutuas alimentaciones: del pasado hacia la literatura y de la literatura hacia la configuración de una imagen “neutralizada” del pasado – el texto narrativo viene a asumir la función de una suerte de “ataúd cultural” que concurre a enterrar definitivamente lo irresoluto. No obstante, la naturaleza espectral del cuerpo encerrado deja presagiar la persistencia de cierto movimiento subterráneo que, esto sí, una vez que resulte apropiadamente filtrado no tiene por qué conservar su naturaleza persecutoria, sino que puede, en cambio, convertirse en propulsor telúrico de aglutinación social e identitaria.

Ahora bien, en la literatura de la memoria actual la presencia de elementos textuales aferentes al motivo “fantasmal” es, en efecto, un dato que se registra con cierta frecuencia y sistematicidad, en la medida en que, intuitivamente, el tópico de los muertos que regresan se presta con particular ductilidad a la ficcionalización de la temática bélica, más aún en un país que ha contado durante casi cuarenta años con una lectura unilateral del conflicto. No obstante, cabe especificar desde el principio que en la mayoría de los casos el marco de referencia no es una transposición fantástica de la materia histórica, sino, más bien, una narración que, como veremos, tendencialmente privilegia “un estilo naturalista costumbrista y realista tradicional” (Colmeiro, 2011: 30). Por ende, en nuestros textos raramente nos topamos con espectros propiamente dichos, es decir, entidades pertenecientes a – o procedentes de – un mundo paranormal, ultraterreno o epifenoménico, sino que, con mayor frecuencia, asistimos a la manifestación de heterogéneas “señas de fantasmalidad” – objetos, comportamientos, rasgos físicos – que concurren a la configuración denotativa de estados existenciales – presentes y pasados – caracterizados por una evidente herencia persecutoria.⁸²

Están repletos de figuras espectrales, por ejemplo, los cuatro relatos que componen *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez (2004), obra en la cual, con el afinamiento que es propio de la forma breve, el autor explora cuatro diferentes declinaciones de una “derrota” postbélica que concibe como universal, inclusiva, “de todos”. Adquiere todos los matices no solo del fantasma, sino incluso del zombi, el protagonista del primer cuento, *Si el corazón pensara dejaría de latir*, un capitán del ejército franquista que sobrevive al fusilamiento que habría tenido que acabar con su vida y con vistas al cual se había entregado al enemigo, buscando consonar su rendición anímica con una cesación también física.⁸³ Con cierto parecido,

82 Sin ir más lejos de la simple referencia, piénsese en el carácter espectral del lápiz – instrumento de escritura que pasa de mano en mano, absorbiendo y atesorando historias silenciadas – en *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas (1998), novela plenamente gallega en su gusto por lo ectoplasmático.

83 En el cuento, el capitán Alegría – así bautizado por el autor, con despiadado sarcasmo – es fusilado tras un consejo “sumarísimo” y sepultado en una fosa común, apresuradamente cubierta por los que de allí a pocos días se convierten en perdedores. Al salir

es netamente ectoplasmático el personaje central del cuarto cuento, *Los girasoles ciegos*, un “topo” que vive agazapado en el armario de su propio dormitorio, y se mueve en la penumbra arrastrando sus pasos con tal de amortiguar su presencia, hasta agotarla por completo.⁸⁴ Desde una perspectiva distinta – reconducible, sin embargo, al mismo *leitmotiv* – resultan lenta e inexorablemente vinculados con el mundo de los muertos los protagonistas de los dos relatos centrales, *Manuscrito encontrado en el olvido* y *El idioma de los muertos*. Se trata, respectivamente, de un joven poeta huido en el monte y de un recluso de la cárcel de Porlier, que – víctimas de desesperaciones diferentes entre ellas, pero ampliamente asimilables – acaban escribiendo y soñando en un lenguaje enigmático y siniestro, que en un primer momento parece coincidir con la locura, pero se resuelve, en cambio, en un oscuro e inquietante presagio de muerte.⁸⁵ Desde el punto

inesperadamente vivo de la zanja que mal oculta una indefinida multitud de cadáveres, el capitán queda descrito como “un hombre agusanado, pastoso de excrementos y de sangre, [que] estuvo allí tendido, desoyendo las llamadas de la tierra”, y tan solo un flébil soplo de voz permite que unos labriegos empeñados en “hacerse con las botas del cadáver” se enteren de que están manejando a un superviviente (Méndez, 2004: 33). A partir del momento de su “segundo nacimiento”, como el mismo personaje lo define, y hasta su muerte definitiva, que no se realiza sino dos años después, Alegría adquiere los contornos de un muerto en vida, pues su ya cumplido anonadamiento espiritual se combina con una paulatina putrefacción de un cuerpo que, como si nunca se hubiera exhumado de la tierra, va sometido a una descomposición imparables, reflejo de una disgregación del alma ya cumplida antes de la conclusión del conflicto.

84 De Ricardo Mazo, cabeza de la familia que protagoniza el cuarto relato, se dice que como el “aire, est[á], pero no ocupa lugar en el espacio”, y se desplaza “con un sigilo que, en ocasiones, cons[igue] asustar a su mujer y a su hijo” (Méndez, 2004: 142 y 114 respectivamente).

85 En el tercer cuento, Juan Senra escribe a su hermano: “sueño constantemente sin saber si estoy dormido, y me imagino sin querer un mundo casi vacío en el que todos hablan un idioma extraño que no entiendo aunque no me siento forastero” (Méndez, 2004: 84). En el segundo relato, en cambio, la alteración progresiva de un elemento que no es verbal, sino escrito va al compás con el lento perecimiento del joven protagonista – un “poeta sin versos” (Méndez, 2004: 47) –, en la medida en que la grafía empleada para anotar su diario rudimentario, inicialmente cuidada y dotada de cierta “pulcritud”, se convierte en las últimas páginas en apresurada y débil, casi transparente, hasta que se interrumpe por completo (Méndez, 2004: 48).

de vista de la arquitectura general de la obra, los cuatro relatos resultan estructurados alrededor de la misma, desgarradora sensación de desencaje existencial que Méndez asocia con la ocurrencia simultánea e inmanejable de instintos contrastantes de vida y muerte, condición vital tópica de quien ha sufrido una larga guerra de desgaste, independiente del bando al que perteneciera. En efecto, todo personaje de las complejas y entrelazadas unidades que configuran *Los girasoles ciegos*, en cuanto derrotado por el conflicto, padece un deshilachamiento espiritual que adquiere todos los semblantes de una muerte irreversible del alma, incompatible con la vitalidad corporal, pero inicialmente compaginada de manera estridente con ella, ocasionando un oxímoron asfixiante. Es justamente en la doble dialéctica entre vida y muerte, entre deseo y rechazo de cada una – a la vez y a la par – donde se coloca la condición fantasmal de personajes que, sin embargo, son “ectoplasmas de carne y hueso”, es decir – si se admite la paradoja – seres vivos que padecen una condición fantasmal que los embrutece y afea, espectros espantosamente reales, atrapados en su condición de “círculo[s] cuadrado[s], [...] espíritu[s] metálico[s]” (Méndez, 2004: 22). En semejante contexto, los fantasmas literarios de Méndez no son propiamente persecutorios – es decir que no alargan su *hauntology* hasta el tiempo presente, por lo menos hasta donde alcanzan las páginas de la colección de cuentos –, pero sí ocasionan huecos espectrales, vacíos irre recuperables que quedan reflejados en la estructura fragmentaria y elíptica de la narración. En efecto, todas las historias que aparecen en *Los girasoles ciegos* podrían definirse como “relatos mediados”, en la medida en que van reconstruidas por narradores que son ajenos a ellas y que las recomponen juntando varias aportaciones “fantasmales”, a saber, cartas, testimonios, confesiones, diarios autógrafos, etc.. El resultado es una narración hecha de presencias y – no en menor medida – de ausencias irreparables, que no es memoria – pues raramente va contada desde la viva voz de sus protagonistas –, pero que, similarmente, es taracea compuesta. Un mosaico dentro del cual los olvidos espectrales adquieren la función de híper-dimensiones que, si por un lado absorben porciones del pasado que no es dado recuperar, por el otro manifiestan abiertamente su falta y, justo por el hecho de patentizarla y asumirla, cristalizan y resaltan una “memoria del vacío” que contrasta indirectamente el olvido.

Según una percepción similar, en *Dientes de leche* de Ignacio Martínez de Pisón (2009a) aparece el siguiente pasaje:

La reacción de Alberto había sido desmesurada. La misma tarde del 2 de noviembre se había apresurado a destruir las fotos que tenía de su padre y los uniformes de *balilla* de Juan, y unos días después hasta se había desecho del viejo espejo del recibidor porque le recordaba a él.

- Todavía, cuando entro en casa, me doy cuenta de que falta algo – dijo Juan.
- ¡O sea que tu padre ha conseguido justo lo contrario de lo que buscaba! – sonrió Elisa. (Martínez de Pisón, 2009a: 338)

La novela – una de las numerosas inmersiones de Martínez de Pisón en el caudal temático guerracivilista – narra la vida de Raffaele Cameroni, excombatiente italiano del Corpo Truppe Volontarie que, tras la conclusión de la guerra civil, forma una familia con una española y se establece en Zaragoza. En lo que atañe a nuestro interés, en las páginas de la obra se aprecia una vuelta del autor al motivo metafórico de la reaparición obstinada de los difuntos, que en *Enterrar a los muertos* (Martínez de Pisón, 2005) tenía como referente la necesidad de investigar los numerosos episodios todavía encubiertos del conflicto, mientras que en *Dientes de leche* va declinada según matices algo más introspectivos.

Dientes de leche se abre con un objeto notablemente “*hauntológico*”, a saber una fotografía que retrata al pequeño Juan Cameroni vestido de camisa negra junto a su abuelo Raffaele, preparados los dos para asistir al homenaje anual a los italianos fallecidos en la guerra civil, que tradicionalmente se celebra cada dos de noviembre en el Sacratio Militare de Zaragoza. Encrucijada de numerosas directrices temáticas de la novela y tomada en un momento que el mismo Juan no sabe determinar con precisión, la fotografía adquiere el valor de un objeto híper-temporal que por un lado es “evidence, [...] trace of a past life” (Davis, 2012: 192), por el otro proyección hacia una temporalidad futura en la cual, sin embargo, se precisa un trabajo puntual de contextualización e interpretación para que su materialidad adquiera significado.⁸⁶ Objetos similarmente fantasmales –

86 En sus observaciones sobre la fotografía, Roland Barthes (1989: 35–6) denota el carácter espectral de la fotografía registrando que “aquel o aquello que es fotografiado

además de las fotografías, documentos, pertenencias personales, libros – son una ocurrencia frecuente en la novela contemporánea de la memoria, donde por lo general van rodeados de un halo de desconocimiento que los convierte en códigos de compleja comprensión para el tiempo presente. Al plantear un enigma punzante que impulsa una atenta mirada hacia atrás – en muchos casos nada menos que una verdadera investigación, como veremos –, semejantes elementos textuales aglutinan a su alrededor todas las características del *punctum* fotográfico de Barthes (1989), en la medida en que hacen que “algo” indefinido salga de sus contornos físicos y pinche, hiera, estimule, instilando un impulso de conocimiento del que parece imposible escaquearse.

Volviendo al comentario de “lo fantasmal” en *Dientes de leche*, de alguna manera podría decirse que, al igual que *Enterrar a los muertos*, la novela es la historia de un entierro, en la medida en que desdibuja las hazañas de una quijotesca pandilla de fascistas italianos por recuperar los cadáveres de sus antiguos compañeros caídos en tierra española y darles por fin una sepultura honrosa. Las maniobras del grupo – en el que Raffaele se involucra con un detonante ardor patriótico – concurren al monumental proceso de construcción del ya aludido Sacario Militare de Zaragoza, una obra monumental que, según el proyecto original abortado por la derrota de Mussolini en la Segunda Guerra Mundial, iba a convertirse en “[u]n gran mausoleo que fuera al mismo tiempo un homenaje a esos nuevos mártires de la cristiandad y un reflejo cabal del creciente poder del Fascio” (Martínez de Pisón, 2009a: 79).

Al cabo de una entre las numerosas expediciones emprendidas por los cementerios de Aragón con tal de exhumar cuerpos, Raffaele recibe la consigna de “contribuir al enaltecimiento del recuerdo de los héroes” guardando los despojos en su fábrica, recién dotada de un secadero (Martínez de Pisón, 2009a: 96). Los cadáveres de los italianos a medio descomponer adquieren, a partir de ese momento, la caracterización de esqueletos en el

es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidolon* 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” ([énfasis en el original]).

armario, fantasmas del pasado que proceden de la época de la guerra y que van cargados de una sombra persecutoria que acaba apestando a toda la familia Cameroni. El mismo Raffaele es, bien mirado, un personaje que vive entre dos dimensiones. Una es la de su vida en España, donde se le conoce por un fascista convencido y un buen padre de familia, que durante la guerra incluso accedió a interceder para que su suegro fuera sacado de la cárcel. La otra se corresponde con sus transcurros ocultos en Italia, donde tiene una mujer y una hija deficiente en un pueblo de Toscana, abandonadas tras enviarles una carta en la que se certificaba su propia muerte.⁸⁷

En la novela, los espectros del pasado van encarnados ante todo por la “mala sangre” de Raffaele, un elemento textual polisémico que se explicita por un lado en el carácter colérico, constantemente polémico y amargado del personaje; por el otro, con más consistencia, en la transmisión inexorable a uno de sus hijos del mismo trastorno genético que afecta a la niña italiana, representado como una suerte de maldición, de *memento* oculto del delito perpetrado al no regresar al hogar después de la guerra.⁸⁸ Se trata – en este caso sí – de un uso convencional del tópico del “fantasma” personal, es decir, de la representación por medio del motivo espectral de un antecedente vital respecto al cual uno mismo reconoce su propia culpa y, por ende, se reprocha, se fustiga, se auto-acusa.⁸⁹ La peculiaridad de *Dientes*

87 En las primeras páginas de la novela se clarifica que “Raffaele no era fascista en Italia. Tampoco antifascista, claro. Raffaele solo era pobre, y solo por sacar de la pobreza a su mujer y a su hija había aceptado marchar a hacer la guerra en un país extranjero” (Martínez de Pisón, 2009a: 35).

88 El sentimiento de inquietud que le provoca la individuación en los ojos de su hijo Paquito de la misma mirada vacua y perdida de la pequeña Margherita vuelve con una fuerza apremiante cuando Raffaele recibe de su hijo Alberto el anuncio de que va a ser abuelo, pues le “asalt[a] el mayor y más secreto de sus miedos. El miedo a su mala sangre. El miedo a que esta se hubiera transmitido a su hijo y este pudiera transmitirla a los suyos. Durante esos instantes de silencio le había sobrecogido la posibilidad de que también su primer nieto fuera deficiente, como Paquito y como aquella niña que había dejado en Italia y que todavía en algunas pesadillas se le aparecía para acusarle con su llanto” (Martínez de Pisón, 2009a: 248).

89 Es un ejemplo análogo de personaje atormentado por sus propios “fantasmas” el picaresco periodista Infante de *Donde nadie te encuentre* (Giménez Bartlett, 2011: 493), un “traidor” serial que en la inmediata postguerra denuncia a sus propios padres a

de leche es el entrelazamiento del motivo con las vicisitudes inherentes a la construcción del mausoleo, *lieu de mémoire* – destartalado y hasta incluso parodiado – y, como tal, elemento (extra)textual notablemente evocativo del pasado.

Bien mirado, la historia que Martínez de Pisón reconstruye acerca del Sacrario Italiano es emblemática de la de numerosos *lieux* de España surgidos o configurados con específicas connotaciones socio-políticas en el marco de la dictadura, y lentamente reconvertidos – no sin complicaciones de variable entidad – dentro del mapa político de la democracia.⁹⁰ Se trata de lugares, decorados urbanos y paisajes dotados, a la vez, de un carácter eminentemente público y de una marcada connotación histórica, lo cual los conecta con una herencia emotiva de complejo manejo, que a menudo se patentiza en la novela actual, donde, con connotaciones variables, el territorio español queda representado como una suerte de geografía del

la policía franquista con tal de evitar las represalias reservadas a todo hijo de “rojos” y ser autorizado a mantener su trabajo de periodista: “[L]os mataron, Lucien, los mataron, y te aseguro que desde entonces no ha habido un solo día en el que no me haya despreciado a mí mismo. Me he ahogado en alcohol cada noche, pero eso no se me irá de la mente mientras viva, lo sé. [... Q]uizá en la cárcel consiga dormir sin fantasmas”. De manera análoga, el goyesco maestro Homero que aparece en *La noche feroz* (Menéndez Salmón, 2013: 95) es víctima de una historia “*hauntológica*”, conectada no con una culpa, en este caso, sino con un trauma infantil del que no consigue librarse ni aliviarse por medio de su explicitación: “Mi padre ... Mi padre no ... Mi padre ... [...] No puedo. Es inútil. No existen palabras para lo que él me hizo. [...] No se puede mostrar la injusticia, el deshonor o la vergüenza. [...] Se puede mostrar un cadáver. Se puede mostrar una cabeza cortada. Incluso se pueden mostrar las ruinas de una ciudad. Pero cómo se puede mostrar algo que no tiene peso, algo que carece de longitud, algo que no cabe en una jaula o en un baúl o dentro de un traje”.

- 90 Piénsese, a modo de ejemplo, en el Centro Documental de la Memoria Histórica, institución concebida por la Ley 52/2007 como herramienta archivística y bibliográfica; pero en sus orígenes – arraigados en plena época bélica – depósito de pruebas documentales en contra de los supuestos adversarios políticos y, por ende, pieza clave de la maquinaria represora franquista (para una profundización del tema, que trabajé con más detenimiento en Rossi, 2013, remito a González Quintana, 2007, Guereña, 2011, y Turrión García, 2009).

recuerdo.⁹¹ Concebido – y representado por el autor – como una suerte de Valle de los Caídos en tamaño menor, el Sacrario es la sede designada para el ritual colectivo de evocación de las gestas heroicas llevadas a cabo por los valientes soldados italianos, un evento que Raffaele convierte en el rasgo dominante de su máscara de “fascistísimo” y que, en cuanto ceremonia evocativa del pasado, no se escapa a una aplicación casi tautológica del concepto de *hauntology*. No obstante, más allá de su faceta ceremonial, lo que más llama la atención del homenaje en la novela es la transposición de su contracara diacrónica, eso es, de la progresiva alteración y neutralización que sufre como efecto colateral de los cambios políticos que marcan la evolución democrática de España. En efecto, pese a ser inicialmente ideada como una exaltación grandilocuente del *ardire* del Corpo Truppe Volontarie, hacia la conclusión de la obra – ya bien entrados los años Ochenta –, la celebración va inexorablemente convertida en una suerte de grotesco reencuentro entre momias, al cual asisten un reducido grupo de ex soldados decrepitos y una anacrónica cohorte de jóvenes falangistas, para los cuales la prueba que más ardimiento requiere es pronunciar “el gli de *figli* y la elle de *brilla*” al cantar el himno *Giovinezza* (Martínez de Pisón, 2009a: 319).⁹²

- 91 Una atención específica – casi informativa – por los *loci memoriae* de la guerra civil y del franquismo se registra, por ejemplo, en *Ayer no más* (Trapiello, 2012), cuyos personajes se mueven – con conciencia de aquello – por un callejero leonés sometido a una radical revisión toponomástica a raíz de la llegada de la democracia. El motivo de la topografía urbana que cambia de denominación en conformidad con los avatares políticos – no una, sino varias veces: con la República, bajo la dictadura y en la época democrática – también aparece con cierta relevancia en relación con el Zaragoza de *Dientes de leche*; o el Madrid tanto de *Mala gente que camina* (Prado, 2011), como de *El corazón helado* (Grandes, 2007). Desde una perspectiva distinta, pero igualmente “topo-consciente”, muestran un evidente interés hacia la actualización y el redescubrimiento de lugares de la memoria ya casi olvidados obras como *Soldados de Salamina* (Cercas, 2001), extremadamente puntual a la hora de desdibujar una topografía de la memoria catalana en lo que atañe a los estertores de la guerra civil; y *La voz dormida* (Chacón, 2011) y *Trece rosas rojas* (Fonseca, 2011), ambas activas en la recuperación de un *lieu* tan emblemático de la postguerra como la cárcel de Ventas, demolida en los Sesenta.
- 92 Señalo que la prohibición de ostentar simbología política y llevar a cabo actos de exaltación “de la Guerra Civil, de sus protagonistas, o del franquismo” es también

En medio de una ceremonia que es el espectro de sí misma, avanza para depositar su corona de flores una tal “Giulia Rossi, vedova Cameroni” (Martínez de Pisón, 2009a: 13 y 325 respectivamente). Se trata de la mujer abandonada por Raffaele, llamada a España por el mayor de los hijos del italiano, que ha averiguado el engaño de su padre tras un viaje de “descubrimiento de las raíces” emprendido por el norte de Italia. Organizador del homenaje y a la vez homenajeado, celebrado como un caído y, en cambio, bien erguido en los primeros banquillos de la iglesia, Raffaele se encuentra entonces apremiado a confrontarse con su existencia desdoblada e “infestante”, lo cual concurre a configurar un desenlace que casi podría describirse como un *happy ending*, si no fuera por una pizca más que generosa de melancolía.⁹³ En *Dientes de leche*, el regreso espectral del pasado queda

vigente – y rematada en el texto de la Ley 52/2007 – para el ya aludido Valle de los Caídos, lugar fantasmal de la compleja cartografía emotiva de España, donde cada 20 de noviembre, hasta hace no más de una década, se celebraba un homenaje a Francisco Franco y José Antonio Primo de Rivera (en *BOE*, 2007: 53414). Asimismo, es significativo registrar que el perímetro del valle, hoy en mayoría despojado de la simbología profana que aludía a la dictadura – lo cual corresponde, según la evaluación de Alberto Medina Domínguez (2012: 13), a cierto “despoblamiento de la memoria” –, no deja de ser objeto de enfrentamientos notablemente crispados, en la medida en que la misma historia de su edificación dificulta cualquier reconversión del lugar en espacio de encuentro y reconciliación (para una historia del monumento remito al estudio de Castro, 2008). Entre las polémicas más recientes, recuerdo el largo cierre por obras del espacio – finalizado en el año 2010 e interpretado por una parte consistente de la opinión pública como una coartada frente a una escasa capacidad de gestión por parte del PSOE –; y – hablando del regreso de los muertos – el debate actualmente abierto, tras una proposición no de ley avanzada por el mismo PSOE en 2011 (ver Junquera, 2011), alrededor de la oportunidad de trasladar a otro paradero los restos mortales de Francisco Franco (inhumados en el memorial desde el mismo año de la muerte del dictador), con tal de que “[e]l conjunto monumental [deje] de ser un ‘espacio exclusivo’ de homenaje a las víctimas de una de las partes implicadas en la Guerra Civil” (Díez, 2013).

93 Al final de la novela, tras pedir perdón a sus hijos, Raffaele vuelve a establecerse en Italia con tal de cerrar la deuda con su familia de origen. De manera casi arquetípica, no un asesinato de raigambre psicoanalítico, pero sí el alejamiento del padre supone para su descendencia española cierta liberación de una sombra percibida como fantasmal e infestante.

configurado como una compleja encrucijada transgeneracional, que acompaña el dato personal con el público y que, sin embargo, es peculiarmente representada no como una herida mortal o invalidante – connotación que el conflicto adquiere con cierta frecuencia en la novelística actual –, sino, más bien, como una línea trazada con una estilográfica. Eso es, oscura y bien evidente al principio, como bien denota el personaje de Raffaele; algo menos marcada, pero todavía bien destacada en su trecho intermedio, que corresponde a los hijos de este, Rafael, Alberto y Paquito; y notablemente fugaz hacia el final, con el nieto Juan que sí somete a introspección la conflictiva historia familiar – y, por reflejo, colectiva –, pero asume una distancia patente, inevitable y acaso salvífica.

Más facetas fantasmales, con implicaciones que se añaden a las que acabo de reseñar respecto a las obras de Méndez y Martínez de Pisón, se encuentran en *Mala gente que camina*, donde Benjamín Prado (2011) ahonda sin reservas – y acaso incluso de manera algo “doctrinari[a]”, según apunta Mainer (en Juliá, 2006d: 158) – en el tópico de la desaparición de los llamados “hijos de desafectos” durante la dictadura franquista. Ante todo, podría decirse que la narración arranca de un intento de exploración del que en la opinión del protagonista es un componente – perdónese la insistencia – “espectral” de la literatura española, eso es, la producción novelística del periodo inmediatamente posterior a la guerra civil, marcado por la retórica triunfalista de los vencedores y la represión que se desató en contra de aquellos vencidos – la mayoría – que no habían conseguido o podido alejarse de España. Así, desde las primeras páginas de la novela, el desilusionado profesor de instituto Juan Urbano ilustra ante un lector al que no deja de dirigirse su proyecto de escribir una monografía titulada *Historia de un tiempo que nunca existió (la novela de la primera posguerra española)*. En las intenciones del personaje – un fracasado más entre los numerosos que pueblan la novela de la memoria –, su conjunto indefinido de apuntes e ideas se convertirá en “un ensayo polémico, valiente, que retratar[á] la vida de algunos escritores en aquellos años terribles del hambre, las persecuciones políticas, el estraperlo” (Prado, 2011: 39).

Inicialmente, la atención del aspirante investigador va concentrada alrededor de la figura de Carmen Laforet, emblemática de esa no-conformidad silenciosa y sumisa que, junto a la de escritores acaso no numerosos,

pero sobresalientes, consiguió “conservar la dignidad en medio del espanto y [...] hacer compatibles el instinto de supervivencia y el sentido de la responsabilidad” (Prado, 2011: 459).⁹⁴ No obstante, por casualidad da con el nombre de Dolores Serma., miembro del Auxilio Social y autora de una novela titulada *Óxido*, redactada en 1944 – “las jóvenes Dolores Serma y Carmen Laforet escribían juntas en las bibliotecas del Ateneo, todas las tardes” –, pero no publicada hasta casi veinte años después, cuando de todas formas pasó casi desapercibida (Prado, 2011: 34).

Con la “aparición” de Dolores Serma – personaje que, pese a ser continuamente evocado, hasta el final no se manifiesta en el nivel textual – se asiste a una escisión multiplicativa del tópico fantasmal, que en primer lugar emerge dentro de *Óxido*, “novela en la novela” que el narrador estudia junto a su lector.⁹⁵ Más en detalle, la obra única de Serma narra la historia de Gloria, una mujer que recorre las calles de un Madrid grisáceo y cicatrizado por enormes zanjas, en búsqueda de su hijo que ha salido de casa una tarde y nunca ha vuelto a aparecer. En un paisaje alucinado y degradado – casi podría decirse post-apocalíptico – en que no es difícil detectar una deformación literaria de la capital en la postguerra, Gloria pregunta por su hijo a un sinfín de figurantes, muchos de ellos desconocidos, que le hablan como si siempre hubieran tenido trato con ella, a la vez que zanján la cuestión del niño y se interesan, en cambio, por detalles insignificantes del día a día de la mujer. Conforme pasan los meses – y los capítulos de *Óxido*, en las manos ávidas de Urbano –, Gloria, convertida con ecos kafkianos en un cuerpo amarillento y chupado que se arrastra de un barrio a otro,

ya no está completamente segura de qué calles ha visitado y cuáles no, [conque] decide escribirse sus nombres en la piel, primero en la mano izquierda, luego en la

94 En realidad, pese a constituir en efecto la porción menos profundizada del *continuum* diacrónico constituido por la literatura bajo el franquismo, la inmediata postguerra ha sido objeto de significativas reflexiones en Sanz Villanueva (2010) y Sobejano (2005), entre otros, y, desde una mirada “de género”, en de la Fuente (2002).

95 En *Mala gente que camina*, ambientada en un tiempo que coincide con el presente de su escritura, el personaje de Dolores Serma sigue con vida, pero “padece Alzheimer”, lo cual le impide intervenir en primera persona en la reconstrucción de su propia historia (Prado, 2011: 25).

otra, después en las piernas, los hombros ... Pero a veces tiene la seguridad de que las mismas calles tienen, de pronto, nombres distintos, y tacha unos, escribe otros ... Al regresar a casa, unas veces de día y otras al anochecer, se desnuda, se mira en un espejo y ve “la nada, el mapa de la nada”. (Prado, 2011: 137 [el pasaje entre comillas corresponde a uno de los numerosos fragmentos que el narrador indica como trascripciones literales del inexistente *Óxido*])

Las peregrinaciones obsesivas, persecutorias del personaje, que en cierto momento incluso empieza a dormir en las galerías cavadas continuamente por la ciudad, sufren un parón cuando Gloria es detenida en una comisaría donde “le rapan el pelo a cero y le hacen beber aceite de ricino, la duchan con una manguera y la desinfectan con azufre” (Prado, 2011: 155). Allí la mujer se acerca a otras madres desposeídas que sufren el mismo trato, y que le enseñan a disimular su búsqueda con tal de no sucumbir ante la represión despiadada de unos verdugos sin nombre ni color político. En las últimas páginas de la novela, gracias a la ayuda de una red oculta e invisible – una “telaraña”, según la llama Chacón (2011) en *La voz dormida* –, Gloria consigue finalmente dar con el paradero de su hijo, “una ostentosa mansión de las afueras, en la zona residencial, justo donde las zanjas dejan de verse y empiezan los jardines, las pérgolas, los cenadores y las piscinas” (Prado, 2011: 161). En ese momento de suspensión que coloca al lector al borde del desenlace, con las risas del niño que se entreoyn en el fondo y Gloria a punto de derrumbarse delante del portal, *Óxido* se concluye, sus claves interpretativas ya matizadas con claridad inequívoca.

En efecto, Juan Urbano conecta de inmediato la Gloria de Serma-Prado con una denuncia impactante – y en gran medida inverosímil para un escritor del interior en los Cuarenta – de

uno de los más viscosos expolios del franquismo, el rapto o hurto de los hijos de las represaliadas para entregárselo a familias afectas al Régimen, un tema del que se sab[e] realmente muy poco pero sobre el que se [tienen] oscuras sospechas. (Prado, 2011: 142)

Aun así, es solamente tras una larga y enmarañada investigación – a lo largo de la cual el azar se mezcla en proporción directa con la perspicacia detectivesca de Urbano – cuando el personaje consigue averiguar que en la historia de *Óxido* la presencia fantasmal de la madre expoliada no es meramente literaria, sino que transfigura nada menos que a la hermana de

Dolores Serma, víctima del mismo crimen. El indicio que permite desvelar la correspondencia es el escrutinio de una copia mecanografiada de *Óxido*, que Juan recibe completa de tres calcos en papel carbón. El manuscrito de la página principal, en limpio, se corresponde perfectamente con la versión impresa de la novela; no obstante, una de las tres supuestas copias presenta unos cuantos párrafos intercalados y camuflados, en los que Serma apunta “una serie de anotaciones del tipo de las que uno haría en una agenda” (Prado, 2011: 403), a modo de desahogo íntimo frente al peso de su funambulesca condición. En dichos pasajes furtivos, en efecto, la novelesca escritora reconstruye sus peripecias por conseguir, bajo el amparo de su propia afiliación al Auxilio Social, en primer lugar que se excarcelara a su hermana Julia – luego fallecida por deterioro mental al poco de salir de Ventas – y, más adelante, que se rescatara el hijo de aquella, sustraído por las mismas comadronas de la Prisión de Madres Lactantes y entregado en adopción.⁹⁶ Por supuesto, ese mismo hijo, casi un coetáneo del narrador, desconoce por completo su historia e incluso se resiste a que Juan investigue, pues es partidario de no “resucitar lo de la guerra civil y las dos Españas” (Prado, 2011: 217).

En el caso de *Mala gente que camina*, la reiteración casi hiperbólica del motivo fantasmal – en el personaje de Gloria, en las palabras invisibles del manuscrito mecanografiado, en los varios documentos crípticos y llenos de tachaduras a los que Dolores Serma ya no puede proporcionar ninguna explicación – va directamente conectada con el planteamiento fundacional de la novela, a saber una prototípica voluntad de “reconstrucción de la memoria expropiada” (Souto, 2011: 89), en este caso perteneciente a un

96 La Prisión de Madres Lactantes, fundada en 1940 con tal de descongestionar el hacinadísimo penitenciario de Ventas, es otro trascendente lugar de la memoria de la inmediata postguerra (ver Núñez en Suárez, 1976). Cabe señalar que en los últimos años se ha perfilado un renovado interés hacia el edificio en el marco del debate alrededor de las responsabilidades políticas relacionadas con la desaparición de los hijos de reclusas, en la medida en que es justamente en el penitenciario donde el régimen intentó aplicar su doctrina pseudocientífica de “separación del grano de la paja” (para una profundización remito al estudio de Vinyes-Armengou-Belis, 2002, repetidamente citado en la novela de Prado).

personaje ficticio que es “anagnórisis” (Soldevila Durante-Lluch Prats, 2006: 38) de las víctimas anónimas a las que se pretende devolver la palabra.

Diferente aún es el recurso a la fantasmalidad en *La noche feroz* de Ricardo Menéndez Salmón (2013), texto febril y elíptico que se coloca a mediados entre el relato y la novela breve. Utilizando un referente visual, la obra podría describirse como una reconversión al lenguaje literario de los tonos oscuros y deformantes que se aprecian en las pinturas negras, por medio de los cuales el autor ahonda en la insondabilidad de un horror que describe, a la vez, como inmensamente universal y atrapado en los minúsculos, miserables contornos del individuo. La narración va ambientada en un pueblo montañoso colocado, en el año 1936, cerca de la raya que separa los territorios controlados por cada uno de los dos ejércitos, que sin embargo parecen enfrentarse en una guerra lejana, que apenas altera los ritmos campesinos de la comarca. Lo que sí revuelve la brutal comunidad en la que el forastero Homero ejerce de maestro es el asesinato y la sucesiva violación de una niña, a quien “cortaron los dedos de la mano derecha y le arrancaron el cabello y los dientes” antes de arrojar su cuerpo a un pozo (Menéndez Salmón, 2013: 38).

La acción de *La noche feroz* se desarrolla en el oscuro y acotado lapso de una noche, durante la cual una partida de hombres del pueblo, encabezada por un cura bien determinado a convertirse en el brazo de la justicia de Dios en la tierra, desafía el frío y la nieve con tal de cazar al culpable del delito. De manera automática, por una aclamación popular que procede de las vísceras más que del raciocinio, el lastre de la culpa cae sobre una indeterminada alteridad ajena a la comunidad misma, pues nadie concibe la posibilidad de conferir al horror el nombre y los rasgos físicos de una persona conocida.⁹⁷ Así, se perfila como espectral la apocalíptica jauría de hombres armados y enfurecidos que pesquistan los bosques bajo la luz anémica de las linternas, sufragados por perros salvajes y famélicos, cérberos vulgarizados que olisquean el aire a partir del pozo donde fue ocultado el

97 Con matices notablemente más circunstanciados – aunque no menos universalistas –, el mismo motivo de la resistencia inconsciente a aceptar que el mal puede surgir de una instancia que nos es familiar o conocida también aparece en *Ayer no más*, de Andrés Trapiello (2012).

cuerpo de la niña, metafórica puerta de entrada de un infierno que no es el más allá, sino que coincide con la negrura del crimen:

Una blancura lunar lo invade todo: cada objeto, cada ser vivo, cada recodo del camino vibra en la placa fotográfica de su luz. Hombres y bestias recuerdan a buzos sorteando barreras de coral, ectoplasmas en movimiento, dibujos animados. (Menéndez Salmón, 2013: 43)

Tras numerosos disparos lanzados al aire, en contra de la inmaterialidad de un ruido o de un soplo de viento, la batida consigue dar con el chivo expiatorio que buscaba. Se trata de dos “sombras huidizas” y “descarnadas” que acaban de acercarse al pueblo en búsqueda de trabajo, dos miserables peones que, antes de ser capturados y ahorcados, apenas consiguen enterarse de la razón por la cual se les está acorralando:

Lo que más asombraba a Homero era su suciedad. Están tan sucios que no parecen venir de la noche y de los caminos, sino del caldero del infierno. Su piel es casi negra de tanta mugre y tanto polvo como llevan encima. Parece que el mundo les hubiera echado un cubo de desperdicios sobre sus cabezas. [...] Sus pasos suenan a campanadas de difuntos. (Menéndez Salmón, 2013: 38)

Similarmente respecto a *Los girasoles ciegos*, en *La noche feroz* el mortífero aliento fantasmal que infesta la narración no tiene como referente el “return of the past in spectral form” (Labanyi en Resina, 2000: 65). Tampoco – podría decirse – va conectado con el pasado *tout court*, puesto que la acción que configura el texto se coloca en una suerte de cristalización espacio-temporal, en un universo congelado – no solo por el perfil blanquecino de la nieve que lo cubre – en el cual pasado, presente y futuro se funden en un inexorable “hiper-crono” que coincide con la invariabilidad de la naturaleza humana, desdibujada por Menéndez Salmón como “baja”, cruel, despiadada. El fantasma, en este caso, no es símbolo ni metáfora, sino más bien mimesis de una genérica degradación anímica y hasta incluso metafísica de la que nadie está exento. No los habitantes ácronos del pueblo; no sus mujeres animalizadas y mugrientas; no los niños, que en medio de semejante putrefacción espiritual se convierten en adolescentes antes del tiempo. Tampoco, en última instancia, el maestro venido de fuera, constantemente aferrado a su cuchillo de matarife – “[y]o soy bolchevique. Si hay

que cortarle la cabeza a un canalla, se le corta” (Menéndez Salmón, 2013: 21) – y enfurecido por un vaivén de recuerdos e instintos, que se confunden unos con otros e impulsan una excitación cegadora.

Intentando atar cabos, puede concluirse que la vitalidad del tópico fantasmal en la literatura de la memoria queda reflejada, de cierta manera, en los ejemplos que acabo de considerar, muestras limitadas de un horizonte notablemente extendido y – como ya he comentado – caracterizado por una destacada heterodoxia interna. Ahora bien, sin lugar a dudas la lectura “derridiana” propuesta por Labanyi y Colmeiro resulta aplicable a la mayoría de los usos “*hauntológicos*” arriba descritos, por los que el objeto, el personaje, el sentimiento o el comportamiento espectral son emblemas de un pasado “entremuerto” que se resiste a resultar cerrado, de un antecedente atormentado y atormentador que es preciso exorcizar si se quiere neutralizar su latencia. Se trata de una interpretación que presenta, además, cierta consonancia productiva con las instancias cívicas de la España contemporánea, entre las cuales prima con evidencia la retórica del cerrar heridas y “unhearting the past” (Richards, 2013: 330), por lo general fundamentada en una demonización puntual del llamado “pacto del olvido”. No obstante, según se infiere de los textos analizados, el referente retórico de los espectros presentes en la literatura de la memoria no es solamente un caso estereotípico “pasado que vuelve”, para citar la letra del conocido tango que desde numerosas instancias artísticas se ha conectado con el motivo “*hauntológico*”.⁹⁸ Los fantasmas textuales – todos concretos y tangibles, lo recuerdo – reproducidos entre las páginas de las novelas a las que he hecho referencia parecen exceder, en efecto, del movimiento lineal y direccional implicado por el regreso, en favor de una perspectiva que más bien podría definirse irradiante, pues a partir del antecedente traumático e irresoluto que es la guerra civil convierte la espectralidad en condición propia tanto del ayer obstinado como del hoy aturrido y estigmatizado

98 Uno de los más atinados usos “fantasmagóricos” de la letra y de la portada emotiva de *Volver* acaso se encuentre en la homónima película de Pedro Almodóvar, que no casualmente es la historia de un “passato che non si cancella e non si maschera [...]”, una (falsa) *ghost-story* che rilegge, in chiave fantástica, la dinámica della *visita*” (Bizzarri, 2013: 129–30).

por su persistencia. En consecuencia, podría decirse que la *hauntology* de la literatura contemporánea hace más bien hincapié en la faceta antropológica y emotiva de la fantasmalidad, que, antes de insistir en la vuelta de los muertos, establece enlaces literales y semánticos con el concepto de pérdida y desconocimiento, y en consecuencia de búsqueda de un “algo” nebuloso, no raramente un rasgo identitario difuminado que ahonda sus raíces en un pasado o antecedente que no se consigue determinar con precisión. Se configura, por ende, una suerte de juego perceptivo por el cual, como en la película *The Others* de Alejandro Amenábar (2001) – una historia más de “pasado oscuro, pero incierto, cuyo desconocimiento hace la amenaza más ominosa” (Pardo García, 2012: 85) – la relación presente-pasado no permite determinar con precisión quién es fantasma, si el pasado que persevera en guisa de terremoto subterráneo, o más bien nuestra contingencia, obsesionada por su eco.

Trasladándonos de la dimensión temática a la estilístico-compositiva, cabe concluir el presente apartado observando que, de alguna manera, la noción de fantasmalidad también se presta a la descripción de una marca que juzgo peculiar de la actual escritura de la memoria, a saber su configuración como punto de convergencia de una compleja red intertextual e intergenérica que supone la presencia, en la mayoría de sus realizaciones, de huellas de textos “otros” recuperados del panorama tanto diacrónico como sincrónico.

Con vistas a semejante aspecto “antológico” de la *hauntology*, cabe observar que el lenguaje y el estilo de la literatura española del siglo XXI han sido variablemente evaluados por una parte de la crítica como escasamente innovadores, cuando no estancados dentro de una “una tradición nacional que [...] lleva [...] a perpetuar los viejos métodos de representación” (Miguel Espigado en Carrión, 2009: 31).⁹⁹ Ajena a la iconoclasia vanguardista – como la mayoría de sus correspondientes extranjeros, sin que esto deje de denotarse lo suficiente – y más intersticial que detonante en sus variaciones internas, de la novela de nuestros días Miguel Espigado

99 Señalo que, al arraigar mi argumentación en la asonancia entre *hauntology* y *anthology*, traiciono, en parte, del juego retórico de Derrida, que más bien conectaba la *hauntologie* con la *ontologie*.

incluso apunta que “ha renunciado a ser artística” para enrocarse “en los valores del mundo adulto, en claro contraste con una época totalmente volcada en el culto a la juventud” (en Carrión, 2009: 34). Moviendo de estas premisas, no sorprende que dentro de la novela de la memoria se perfile un diálogo intertextual constante con el canon literario, tanto universal como español, con una atención preferente (pero en absoluto exclusiva) por la literatura del siglo pasado, tan intrínsecamente entrelazada con el conflicto. Piénsese, por ejemplo, en *Mala gente que camina*, casi un cuaderno de citas del Siglo XX ibérico, donde el narrador somete al lector a un incesante – y en ocasiones hasta agobiante – bombardeo de referencias que incluso se detiene en descifrar, por si su significado peligrara con quedarse en el aire.¹⁰⁰ O también, hablando de clásicos y de *Weltliteratur*, en todo el universo narrativo encerrado en *La noche feroz* entre el nombre Homero del maestro y *Los demonios* de Dostoievski que reposa en su mesita de noche, tan sugerentes como las alusiones canónicas que salpican *Ayer no más*, cuyo *milieu* intertextual se balancea entre la materia bíblica y la ensayística más reciente.

No obstante, al margen de las consideraciones “tradicionalmente” intertextuales que acabo de exponer – incluso para algunos casos podría decirse palimpsésticas, recurriendo a la teoría de Genette (1989b) –, el dato más llamativo de la comarca literaria que estamos explorando es la consistencia de la comunicación que los textos “de la memoria” establecen entre ellos, en primer lugar en lo que atañe a su infra-alimentación, que

100 Por supuesto, dado el interés temático de la novela, prevalecen dos clases de citas, algunas de las cuales destacan por su notable extensión. Por un lado, Prado reproduce literalmente fragmentos, obras o escritos relativos a personajes involucrados, directa o tangencialmente, en la cuestión del hurto de niños, como el sedicente psiquiatra Antonio Vallejo-Nájera o la directora de la Sección Femenina – y hermana del “Ausente” – Pilar Primo de Rivera. Por el otro, hábilmente moldeadas en una serie de diálogos entre Juan Urbano y su anciana madre, muy memoriosa de la cultura literaria de los Cuarenta y Cincuenta, abundan las referencias a los autores y autoras que entran en la órbita del proyecto de redacción de la *Historia de un tiempo que nunca existió*. Aun así, con una hinchazón que roza la pedantería, el narrador da muestra de una amplísima cultura libresca, que excede tanto tópica como cronológicamente de la España del Siglo XX.

supera con creces los contornos limitados del ya aludido “efecto Cercas”. En efecto, más allá de la productividad que puede ocasionar el éxito de una dada modalidad representativa o enfoque argumentativo,¹⁰¹ entre las obras actualmente involucradas en el tópico memorialista subsiste un marcado intercambio que presenta la peculiaridad de fundamentarse en el mismo crisol social del que surge la necesidad de problematización del pasado. No se trata solamente de la acostumbrada influenciabilidad mutua entre textos y escritores coevos, que Isaac Rosa satiriza puntualmente en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* y que resulta tan solo implementada por la notable visibilidad de la que gozan ciertos nombres.¹⁰² Más bien, conscientes de su potencial en la fijación de un paradigma mnemónico todavía movedizo, las novelas contemporáneas de la memoria beben de las mismas fuentes cívicas y presentan, por lo tanto, una consistente compenetración

101 No es mi intención, evidentemente, reducir los sorprendentes números de *Soldados de Salamina* al aspecto técnico-formal, ni desestimar el énfasis que la crítica ha acertadamente vertido en el comentario de las implicaciones ético-sociales del “relato real” de Cercas. Según mi percepción, no obstante, más que perfilarse como un manifiesto del memorialismo actual o un punto de partida perspectivo en la ficcionalización de la guerra civil, la obra de Cercas más bien aglutina – de manera atinada y algo innovadora, esto sin duda – una serie de directrices mnemo-céntricas ya en parte esbozadas en el panorama literario de la época, en particular en lo que atañe a la configuración de una mirada transgeneracional de talante “diafragmático”, eso es, mediada por cierta distancia cronológica y emotiva.

102 A la hora de evaluar la “exposición mediática” de los más célebres autores de novelas contemporáneas relacionadas con la memoria, cabe destacar el hecho de que en los últimos años ha cobrado cierta consistencia el uso por parte de algunos de estos de distintos recursos virtuales (blogs, páginas webs, redes sociales), aprovechados como plataformas de comunicación y comentario tanto de su obra literaria como de la actualidad. Desde el blog de Javier Marías hasta la actualizadísima cuenta *Twitter* de Isaac Rosa, pasando por la web personal de Andrés Trapiello, la comunicación “cibernética” se plantea sin duda como un amplificador del legado del escritor y de su obra, por lo menos en lo que atañe al intercambio intelectual entre *homines agentes* interesados en la ficcionalización de la misma temática. Cabe evitar, en cambio, cualquier consecuencialidad simplista entre la contracara virtual de los escritores y una mayor concienciación del público hacia su obra, pues, según me parece, la actividad de un autor en el *maremagnum* del internet no constituye un dato decisivo a la hora de engolosinar al lector desinteresado.

temática que a menudo coincide con – o resulta cebada por – los intereses de la plaza. Ejemplo de aquello es la destacada fecundidad del tópico – o, podría decirse, del “caso histórico” – de las presas del franquismo, declinado a lo largo de poco más de una década en numerosos textos literarios – *La voz dormida* y *Trece rosas rojas*, entre los que he considerado – y materia del documental televisivo *Que mi nombre no se borre de la historia* (Vigil-Amela, 2004); o el de los niños robados en las cárceles de la dictadura, objeto de consistentes propuestas narrativas tras la retransmisión en 2002 del documental *Els nens perduts del franquisme* (Armengou-Belis, 2002) por la emisora catalana Tv3.

No obstante, al resultar enmarcada dentro de una tendencia compositiva que se mide con la ficcionalización de una Historia todavía repleta de puntos oscuros, la emergencia de constantes temáticas en las proteicas tramas literarias “de la memoria” implica un ulterior nivel de *hauntology* intertextual, que estriba, podría decirse, en la fase gestacional de cada escritura. Para abarcarlo, es preciso llamar la atención hacia un dato trascendente de la actual ficción mnemo-consciente, a saber su inclinación hacia un riguroso trabajo de documentación e investigación previas, que no raramente – y aquí va la peculiaridad – queda explícitamente desglosado, bien dentro del texto o en su aparato intertextual.¹⁰³ Por lo general, podría decirse que la actual novela de la memoria se configura como un peculiar palimpsesto que patentiza sus fuentes – fuentes frecuentemente compartidas, por la misma transversalidad temática que acabo de comentar – y que en ocasiones incluso se preocupa de proponer una bibliografía de referencia, como lo hacen Carlos Fonseca en *Trece rosas rojas*, Ignacio Martínez de Pisón en *Enterrar a los muertos*, o Isaac Rosa en *El vano ayer*. Por si la presencia de

103 Manteniendo la referencia a algunas de las novelas ya comentadas, en *Mala gente que camina* Benjamín Prado pone sus fuentes al desnudo dentro del mismo nivel textual, haciendo que su Juan Urbano lo mencione con una precisión casi bibliográfica. En cambio, en *La voz dormida* Dulce Chacón se preocupa de recordar en los agradecimientos finales a los autores del material que constituye la base para su novela, eximiéndose, sin embargo, de transcribir los títulos correspondientes. Según una modalidad aún diferente, tanto Martínez de Pisón en *Dientes de leche* como Giménez Bartlett en *Donde nadie te encuentre* confían a una nota del autor la indicación precisa de la literatura secundaria que utilizan como fundamento.

una bibliografía – o, más en general, de cierta transparencia bibliográfica – de raigambre ensayística no activara suficientes “alarmas” en textos que nacen como literarios, con tan solo ojear la mayoría de aquellos se nota con facilidad que su flirteo documental no se limita a las fuentes secundarias, sino que a menudo se extiende al archivo, a la reproducción del original, a la fotografía, a la transcripción del documento, al cotejo contrapuntístico de los indicios.¹⁰⁴ Como consecuencia inmediata de semejante “mestizaje [de lo literario con los] hechos veraces y verídicos, documentados con fotografías y fotocopias” (Gracia, 2001: 221), estilo y lenguaje se hacen indecentemente contaminados – y con el adverbio pretendo mofarme de un purismo genérico que en la edad contemporánea adquiere todos los tintes del anacronismo –, en la medida en que dentro de la narración novelesca van interpolados fragmentos que remiten al ensayo, a la pieza periodística, incluso a la escritura historiográfica. En el palimpsesto de la novela convergen, entonces, las huellas espectrales de un conjunto polilogo de fuentes, a raíz del cual queda forjado un texto que rompe las barreras discursivas y se perfila como forma heterosemiótica, coincidente en numerosos de sus aspectos estructurales con el género audiovisual de la llamada “docuficción”.¹⁰⁵ En medio de tanta relativización, lo que permanece esencial

- 104 Es paradigmático el caso de *Enterrar a los muertos*, a menudo adscrito al género del “ensayo narrativo”, que representa dentro del nivel de la narración – y trasladándola de la figura real de Martínez de Pisón a los contornos ficcionalizados de Dos Passos – una etapa del mismo proceso de análisis documental que subyace a su redacción. En cambio, en *Trece rosas rojas* Carlos Fonseca, periodista, reproduce con el esmero propio de su profesión una serie consistente de fotografías, testimonios y documentos relativos al episodio que trata de reconstruir.
- 105 En el ámbito del séptimo arte, el término “docuficción” describe esos productos – por lo general documentales informativos – que “validan el principio de incertidumbre creativa” al presentar su material documental a través de una forma fílmico-narrativa (Lim, 2011: 81; para una profundización del debate acerca del estatuto de las realizaciones docuficicias remito a los artículos reunidos en Tschiltschke-Schmelzer, 2010). Para la literatura se ha acuñado – con escaso éxito – la etiqueta especular “realismo documental” (entre otros, en Poyatos, 1994 y Martín Galván, 2009), respecto al cual, sin embargo, creo divisar un carácter estéticamente restrictivo – sobre todo respecto al uso de la noción de “realismo” – que mal se aplica a la naturaleza ecléctica de la novela contemporánea.

y profundamente novelesco es el “campo epistemológico” de referencia (Carcelén en Champeau-Carcelén-Tyras-Valls, 2011: 57), es decir, el hecho de que, aunque formal y genéricamente mixtas, semejantes obras “piden ser leídas como un tipo específico de novela” (Gracia, 2001: 223). A saber, como una novela que aborda historia y memoria con una disposición cognoscitiva y semánticamente poética, pero que a la vez, desde sus primeras páginas, se fabrica un armazón ficcional variablemente palpable, que mantiene hasta su conclusión y que funciona como factor coacervante y activador de las numerosas instancias diaspóricas recogidas de otros géneros. Aunque cargada de innumerables irradiaciones intertextuales y declaradamente rigurosa en su acercamiento a la época que incorpora dentro de sus tramas, la novela de la memoria actual – y junto a ella el relato – sigue manteniendo su estatus esencial de maniobra creativa, que fundamenta la chispa de su innovación interna justamente en un proceso de descolonización formal que no por menos chirriante respecto a los afanes rupturistas de las vanguardias resulta poco revolucionario.

Para concluir, es justamente a raíz de la resistencia y primacía “nucleares” que el componente ficcional mantiene dentro de nuestra tipología textual como se hace posible un replanteamiento perspectivo del cuestionamiento – algo manido – sobre la transposición literaria de “lo verdadero”, que Pozuelo Yvancos (1996: 101) acertadamente relativiza al recordar que

La imagen ingenua de una realidad unitaria y homogénea que contraponer a la ficción es eso, una imagen ingenua.

Sin volver a incomodar el “relato real” y el debate colateral relacionado con la realidad dentro del texto literario – y manteniendo la perspectiva “*hauntológica*” de partida –, la novela de la memoria podría entonces describirse como un complejo montaje que se plantea como profundamente novelesco en su conjunto, a la vez que declara y destaca su naturaleza de artefacto ficcional.¹⁰⁶ En consecuencia, en cuanto ficción, activa cierto

106 Podría hablarse, incluso, de un retorcimiento extremo del concepto postmoderno de *pastiche*, en la medida en que el batiburrillo estilístico se conserva y queda incluso vitalizado en su experimentalismo, pero se pierde totalmente la noción de “pulverización

“pacto de verosimilitud” respecto al microcosmos que va configurando, pero al mismo tiempo advierte desde el principio que, en materia de historia y reconstrucción de la verdad, su estatuto no es el de la *auctoritas* – del documento, se ha dicho anteriormente – sino el de la (re)elaboración creativa.

El pasado, desde el presente: apuntes sobre la mirada retrospectiva

lo que sí sé es que mi madre no quiere desengancharse del pasado, yo sí, no quiero ser más su esclavo, por eso hay tantos términos de guerra en la novela [...].

— PEDRO MAESTRE, *Matando dinosaurios con tirachinas* (1996: 68)

Si se intentara encerrar dentro del espacio de una sola palabra ese ilimitado y rizomático sistema que es la literatura escrita por los testigos de la guerra civil, acaso una elección acertada sería el vocablo “experiencia”, capaz de reunir entre sus cuatro sílabas una casuística biográfica heterogénea y, en ocasiones, incluso estridente. Para un escritor español, tener “experiencia” de los años 1936–1939 – más allá de poder implicar, por supuesto, el haber combatido en primera persona o haber tomado parte activa en las convulsiones políticas que removieron la España del trienio – significa, en su acepción literal más pura, haber estado biográficamente involucrado en el conflicto y haber contado a lo largo de la época bélica con un grado de conciencia suficiente como para interiorizarla.¹⁰⁷

del tiempo en una serie de presentes perpetuos” (Sobejano-Morán, 2003: 11) en favor de un intercambio constante entre texto y contexto, en el cual la compleja homeostasis textual entre géneros y lenguajes se articula justamente a raíz de un marcado interés por la contingencia (y por la relación que esta entretiene con el pasado inmediato).

107 Utilizo aquí la palabra “experiencia” en su acepción común de “[h]echo de haber sentido, conocido o presenciado alguien algo” (en DRAE 2001), sin olvidar que se trata de un vocablo connotado dentro del léxico crítico de las letras hispánicas, donde su uso ha cobrado cierta productividad – sobre todo en lo que atañe al sintagma “poesía de la experiencia” – para aludir al movimiento poético de *La otra sentimentalidad* (para el manifiesto programático de la corriente, véase García Montero, 1983).

Si se procura repetir la misma operación para la literatura de la memoria elaborada por las generaciones segunda y tercera, según mi parecer la palabra más adecuada para adensar su notable heteroglosia sería el sustantivo “mirada”, que destaca la relación existente entre las dos entidades involucradas en el proceso – a saber, quién mira, y quién o qué es mirado –, a la vez que llama la atención hacia la operación analítica que es intrínseca en el acto de escrutar. En efecto, los textos contemporáneos que se miden con el legado emotivo y mnemónico de la época bélica suponen, en su mayoría, una observación crítica del pasado, direccionada desde el presente en clave retrospectiva y fundamentada en una auto-percepción de los autores acerca de su estatus de “poseedores de recuerdos de cosas que no vivieron, pero, por lo que les afectaron, deciden recuperar” (Mansoliver Ródenas, 2004: 35).¹⁰⁸

Desde el punto de vista tanto textual como extratextual, es significativo observar que por lo general no se asiste a un solapamiento nebuloso y asistemático entre las dos dimensiones cronológicas – lo cual, cabe recordarlo, corresponde al funcionamiento típico de la memoria y, por consiguiente, del testimonio –, sino que se percibe el establecimiento de “sentidos” temporales definidos, aunque no exclusivos. Más en detalle, la mirada de los autores de segunda y tercera generación se dirige ante todo “hacia atrás”, en la medida en que estos destacan la necesidad de replantear la narración del pasado por medio de un lenguaje y de un acercamiento novedosos, en algunos casos incluso con vistas a la intención de elaborar una relectura de la historia sí fundamentada en la ficción, pero dotada de consistentes implicaciones cívicas. Por otra parte, la misma mirada se orienta, a la vez,

108 Merece la pena recordar que Gonzalo Sobejano destaca la emergencia de una mirada netamente retrospectiva – es decir, elaborada desde el presente hacia un pasado recuperado en forma de recuerdo – ya a partir de una consistente agrupación de obras ficcionales escritas por los testigos de la guerra desde la época transicional, paradigma de las cuales sería *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité (2002). Se trataría de “novel[s] of memory; [which are] neither testimon[ies] nor memoir[s], [but] books of memories [which] represent, in writing, what the author recalls having experienced” (Sobejano, 2003b: 184). Eso es, narraciones elaboradas en forma de novelas, que, diferentemente de la escritura transgeneracional que estamos analizando, se basan en la memoria personal de sus autores y adoptan la contingencia como punto de mira preferente hacia el pasado traumático.

“hacia adentro”, pues las obras “postmnemónicas” patentizan y problematizan la condición inestable de una contingencia que se ve entorpecida por la persistencia malsana de la “problematic legacy” del pasado en el presente, indicada como responsable de la estridente fragilidad intrínseca del sujeto contemporáneo (Aguilar-Humblebæk, 2002: 121).

Aun así, cabe especificar que al hablar de enfoque temporal o, podría decirse, de crono-conciencia en la novela de la memoria, pretendo hacer hincapié en el énfasis destacado con el que los autores, implícita o manifiestamente, insisten en la compleja dialéctica de la relación pasado-presente dentro de sus obras e incluso fuera de ellas. No obstante, semejante consideración en absoluto implica la subsistencia de un monotonu u ortodoxia lineal en la estética y narrativización interna de cada obra, en la medida en que en numerosos casos se registra, en cambio, una significativa ocurrencia de estructuras “reticulares”, [donde] los lazos que se tejen entre [las varias] unidades [...] sustituyen la red a la línea en la polarización del texto” (Champeau en Champeau-Carcelén-Tyras-Valls, 2011: 70). A tal propósito, la polícroma novela de la memoria actual se configura dentro del nivel textual como ampliamente “polícrona”, en la medida en que juega al hilo del esquema a(na)crónico tradicional y establece relaciones cambiantes y mestizas entre el pasado y el presente diegéticos, sufragada en su anarquía cronológica por la misma “antología” formal de la que hablaba en el precedente apartado.¹⁰⁹

En la lectura de Gonzalo Navajas, el redescubrimiento narrativo de la direccionalidad temporal – además cargada de consistentes implicaciones sociales e introspectivas – es el elemento que más diferencia la literatura

109 Al referirme a una acronía de talante “tradicional” remito a la esquematización propuesta por Genette (1989a) en *Figuras III*, con particular interés por los conceptos de prolepsis y analepsis, que, *grosso modo*, siguen constituyendo los recursos representativos preferentes en las obras actuales interesadas en la cuestión mnemónica. Aun así, la complejidad connatural al estatus de novela sobre hechos pasados escrita desde la contemporaneidad, junto al mestizaje genérico en que esta se apoya, dan lugar a un ensamblaje entrópico de la cronología textual, configurada por medio de saltos, vacíos, exabruptos y opciones representativas múltiples que carecen, por lo general, de una sistematicidad rastreada (según un esquema que recuerda, de alguna manera, el de *La prima Angélica* de Carlos Saura, 1973).

(al hilo) del nuevo siglo de sus inmediatos antecedentes postmodernos, votados, más que a la linealidad cronotópica – de concepto, que no de forma –, a “[1]os laberintos, las construcciones circulares [...], las desarticulaciones de un único modelo de mundo” (Gordillo, 2008: 435). La fragmentariedad, la extensión temporal disparada y el cuestionamiento hiperbólico del conocimiento, típicos de una estética que en el marco socio-cultural español raramente ha conseguido emanciparse del todo del lastre referencial del pasado inmediato, dejan entonces espacio para un enfoque ceñido a una dialéctica bipolar, la del “estricto presente de hoy que necesita retroceder al pasado para entenderse” (Gracia en Rico-Gracia-Bonet, 2009: 103). La actual literatura de la memoria, entonces, arranca de un aquí y ahora en absoluto ácronos, sino históricamente connotados – es decir, perfectamente identificables con la España de la actualidad, a menudo incluso con alusiones transparentes al debate mnemónico – y reivindica, a la vez, una direccionalidad desdoblada, pues anda y desanda continuamente la línea del tiempo con vistas a “formulating [and] renegotiating a shared sense of the past” (Michael Richards en Jerez Farrán-Amago, 2010: 121). Por una parte, en efecto, los textos de la postmemoria se configuran necesariamente como ficcionalizaciones “del ayer” producidas en función de la contingencia, tanto por las características biográficas de sus autores como por resultar concebidas y leídas para y en la época actual. Por la otra parte, al interesarse por un pasado que a la vez nos atañe y nos mira – *qui nous regarde*, para volver a Derrida (1994: 7) –, descomponen y reconstruyen en sus tramas el flujo emotivo que se desprende del trauma de antaño para alcanzar el presente.¹¹⁰

En el marco de semejante reapropiación literaria de una semiótica y sensibilidad cronológicas de talante lineal e histórico-consciente, sobrevive

110 Joan Ramón Resina (2000) habla de “disremembering”, es decir, de deconstrucción del recuerdo heredado con vistas a la configuración de una nueva memoria, centrípeta y aglutinante. Señalo que la idea de reapropiación de la temporalidad contrasta con el que en la lectura de Vicente Luis Mora es el derrotero más marcado de la literatura actual, eso es, una tendencia a reconfigurar un “[t]iempo [en que d]esaparecen las ideas de futuro y de pasado, disueltas en un presente no continuo, sino absoluto y circular”, influido en su configuración textual por la compenetración entre la reticularidad digito-virtual y el hecho literario (Mora, 2007b: 72).

de la herencia postmoderna el interés preferente por la mirada subjetiva y personal, que no es solamente la del “individuo urbano [...] en su ambiente cercano y cotidiano” (Pozuelo Yvancos, 2004: 49) – una caracterización que, como veremos a continuación, bien podría aplicarse a algunos de los personajes que pueblan las novelas que estamos analizando –, sino que se extiende al personaje histórico, tanto si este surge *ex novo* de la fantasía del escritor como si se trata de la transposición literaria de una figura realmente existida. En palabras de Gonzalo Navajas (1996: 28),

La nueva estética recupera el pasado, pero lo hace 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.

Se trataría, de alguna manera, de una continuación de ese camino de “privatización” de la literatura que en la lectura de José-Carlos Mainer (1992, 2005 y 2013) se perfiló hacia mediados de los Ochenta y, frente a los últimos resquicios de novela social, se tradujo en una reivindicación rotunda del espacio individual dentro de la arquitectura textual, en un “retorno a lo íntimo, [partiendo] del criterio personal para reflexionar sobre lo universal” (Monteses Mairal, 1999: 17).¹¹¹ Una “subjetivación” de la mirada, un encogimiento irradiante hacia adentro que, sobra recordarlo, venía a coincidir con un contexto gnoseológico de “crisis of objectivity [and] crisis of representational culture itself” (Deeds Ermath, 2000: 409). Así, entre los componentes diegéticos de la novela contemporánea de la memoria, la intimidad y la introspección constituyen un foco de interés preferente, en la medida en que los autores dan muestra de una marcada tendencia a filtrar las historias que recrean a través del tamiz emotivo de las figuras

111 Según apunta Mainer, la “reprivatización” literaria es una tendencia que se configura, una vez más, a partir del movimiento lírico de *La otra sentimentalidad*, cuya producción se caracterizaba por “la contención, el tono intimista, la expresión reflexiva” (Mainer en Mainer-Juliá, 2000: 246). La transferencia de semejante sensibilidad de la lírica al dominio de la novela germina, para el crítico, en el hecho de que en el mismo periodo se vino a configurar cierta permeabilidad entre los ámbitos de la poesía y la narrativa.

ficcionales que actúan en su interior. Según apunta Juan Ignacio Ferreras (1988: 64), “[l]a estructura de la novela social suele caracterizarse por el intento de presencia de un protagonista colectivo y por una problemática social basada en un maniqueísmo sin matices”. De manera opuesta, la especificidad del sujeto y su interiorización de la trama que se desarrolla a su alrededor – o a partir de él – adquieren una relevancia indiscutida en la literatura que estamos observando, en la cual Jordi Gracia registra además “una renuncia generalizada a la invención de mundos narrativos alejados de las coordenadas inmediatas de la experiencia del autor y del lector [y] una propensión a garantizar la proximidad caliente de la lectura[, lo cual] inunda[...] los relatos de intimidades y espacios privados, de menudencias e inquisiciones ensimismadas a menudo expresadas con una nueva naturalidad” (en Rico-Gracia-Bonet, 2009: 100-4). Al mismo tiempo, como ya he subrayado, al ponerse en comunicación constante con la sociedad y al asumir el papel de agente determinante en el encauzamiento del caudal memorialista, el texto de la postmemoria no renuncia a dotarse de una contracara extra-literaria – Ignacio Soldevila (2001: 133) la define “sociológico-funcional” – que puede ser investigativa, informativa, activ(ist)a y en ocasiones incluso reivindicativa o militante, lo cual emancipa el producto literario de toda sospecha de “ombliguismo” o exceso de ensimismamiento, en favor, en cambio, de una marcada incidencia cívica, lejana de la supuesta “desideologización” postmoderna (Montetes Mairal, 1999: 16).¹¹² A propósito de la tendencia “egódica” que presentan las letras de la actualidad, Vicente Luis Mora registra que

112. A propósito de la novela social, subraya José Monteleón (1995: 9) que “[l]a historia literaria ha notado cómo[, en un ambiente político-cultural atenazado por la censura, esta] asumió obligaciones más bien propias del periodismo, que no le correspondían”. Sin querer bajo ningún concepto comparar la innegable libertad de expresión de la democracia – sobre todo en la época actual – con la condición ambiental del franquismo, cabe observar que el armazón y el afán ficcio-periodísticos de los que en ocasiones se viste la novela de la memoria se apoyan justamente en la convicción de que la ficción precisa asumir un valor “socio-consciente”, pues existen páginas de la historia de España que quedan por sacar a la luz y que todavía no se han investigado lo suficiente a través de los canales oficiales, primeros entre todos el historiográfico, el periodístico y el jurídico.

A la luz del *giro narcisista* que está tomando nuestra sociedad, [...] hay una egomaniaca infección del yo, ocupante de todos los espacios de los pronombres personales, que asola la literatura española contemporánea [...]. (Mora, 2013: 127–31 [énfasis en el original])

Un yo que no es granítico, ya que permanece consciente de su “dislocación [y] dispersión” típicamente postmodernas, pero que en la lectura del crítico se muestra en cierta medida solipsista, “excesivo, sobredimensionado [e] hinchado” (Mora, 2013: 145 y 13 respectivamente). Se trata de un juicio que, según creo, si bien describe una porción consistente del perspectivismo literario y textual de la época contemporánea, no casa por completo con la literatura de la memoria, la cual, pese a mantener un interés indiscutible por la estética del sujeto, en absoluto queda limitada a una reflexión obsesiva y “circunloquial” sobre la identidad y el individuo, sino que alarga su enfoque hacia una preocupación ética bien marcada, capaz de arremeter de manera contundente contra el espejo en que “suele contemplarse el sujeto en relación o comparanza con el rostro del pasado” (Mora, 2013: 38). José Martínez Rubio, a mi parecer con mayor acierto, habla de “un corpus de novelas en las que un sujeto investiga sobre los hechos de una colectividad y los expresa a través de su subjetividad, al tiempo que relata los pasos de su investigación” (2014), de “un yo que busca una historia colectiva, que aspira a hablar de lo real social” (2012: 46). En otras palabras, de una subjetividad cuya relevancia textual resulta indiscutida, pero que, al mismo tiempo, se extiende “hacia fuera”, sin perderse en las trabas del ensimismamiento culturalista.

Ahora bien, a raíz de la propuesta de matizar la literatura actual de la memoria como una mirada enfocada al hilo de una relación constante y sugerente entre presente y pasado, es significativo observar que, en lo que atañe a la tematización textual de semejante enlace crono-emotivo, parecen apreciarse dos modalidades dominantes de representación, cada una preferentemente centrada en uno de los dos extremos temporales. Por un lado, en efecto, una cohorte consistente de obras opta por la tematización de la dinámica retrospectiva, en la medida en que deslinda la acción representada a partir de personajes o situaciones colocados en el tiempo presente, pero comprometidos en solucionar algún que otro interrogante relacionado con la historia reciente de España. Por el otro lado, no pocos autores se

decantan por una recreación mimética del pasado y, por consiguiente, por la reconstrucción dentro del marco ficcional de ambientes e historias de antaño, donde la perspectiva contingente se mantiene alejada del ámbito intradiagético y tan solo se aprecia en el texto por ser condición propia de la sensibilidad – estética, pero sobre todo ontológica – de quien escribe. Según observa puntualmente Jo Labanyi (2007: 103), cada una de las dos elecciones compositivas hace hincapié en una implicación específica, pues

while the first group of texts focuses on the [...] presence of the violent past in the present, forcing us to confront issues of transgenerational transmission and to recognize that the war's unquiet legacy continues to matter, those texts which opt for a realistic or documentary format attempt instead to transport us back to the past. The attention of verisimilitude has the effect of reinforcing the difference of the past from the present, with the result that, at the end of the [...] reading process, we feel a sense of relief on returning to a present free from such barbarism. The realism thus produces a sense of rupture with the past.

En lo que atañe a la primera tipología, que vertebra su caudal temático alrededor de la relación pasado-presente, llama la atención la consistencia y frecuente ocurrencia de una trama marcadamente fija, una suerte de molde temático que se repite en guisa de esquema compositivo replicado y presenta rasgos en gran medida constantes, apenas sometidos a alteración entre los varios textos que lo aplican. Se trata, más en detalle, de una textura interna que se desenvuelve a raíz de un proceso de investigación, emprendido – generalmente de manera fortuita y en un primer momento incluso desganada¹¹³ – por personajes que se mueven en una contemporaneidad cuya cercanía con el lector puede variar desde la época transicional – ambientación, por ejemplo, de *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* –

113 Persiguiendo la esquematización de la tipología investigativa propuesta por José Martínez Rubio, en semejantes novelas el “‘elemento casual’ desata en alguien una curiosidad tal, o una obsesión tal, que le obliga a emprender una investigación más o menos metódica para desenterrar una historia que parecía oculta u olvidada” (en Lauge Hansen-Cruz Suárez, 2012: 69–70). Según observa Machthild Albert, incluso puede observarse que a menudo “la tematización de la investigación histórica y de sus problemas adquiere la misma relevancia que la historia propiamente dicha” (en Winter, 2006: 21).

hasta la contingencia más próxima, como en *Soldados de Salamina*, *Mala gente que camina* o *El corazón helado*, todos referidos a un tiempo a grandes rasgos coevo respecto al de su elaboración. Al perfilarse dos referentes cronológicos bien marcados, la “división temporal de la trama” oscila “entre un pasado narrado y un presente desde donde se narra aquella historia”, lo cual ocasiona encrucijadas cronotópicas de compleja gestión, a la vez que pone “en abismo” el acto mismo de narrar, eso es, la maniobra de construcción de una historia, el proceso de ir juntando taraceas esparcidas con tal de componer una imagen de conjunto que resulte dotada de sentido (Hans Lauge Hansen en Cruz Suárez-González Martín, 2013: 25). El referente situacional de partida de las novelas que aprovechan el esquema de la investigación sobre el tiempo pasado suele ser una condición de profundo o incluso total desconocimiento acerca del enigma que, en cambio, acaba convirtiéndose en el foco neurálgico de la fabulación.¹¹⁴ Significativamente, el blanco de las búsquedas destartaladas representadas en la novela de la memoria se suele bifurcar en dos macro-direcciones posibles – y, por supuesto, entrelazables –, ambas connotadas por la presencia de los mismos ingredientes temáticos: indicios recónditos, documentos polvorientos e inaccesibles, testigos (por lo general ancianos) dotados de memorias quebradizas y temblorosas, y personajes que oponen resistencia al proceso de recuperación, pues antes que reverdecer los recuerdos prefieren mantener cierto halo de ignorancia y silencio concertados sobre el pasado.¹¹⁵

114 La falta de conocimiento sobre el “misterio” suele deberse a la distancia que separa la contingencia del investigador del lugar y tiempo a los que se refiere el episodio que es objeto de la investigación.

115 Sobre la recurrencia de rasgos temáticos fijos en la novelas postmnemónicas de investigación, observa José Martínez Rubio que “[l]as motivaciones de la nueva investigación [...] son de cuatro tipos: los nuevos investigadores pretenden elaborar un reportaje [...], escribir una novela [...], realizar un ensayo [...] o recomponer una verdad personal” (en Lauge Hansen-Cruz Suárez, 2012: 78–9). En su comentario a *Soldados de Salamina*, Georges Tyras agrega un recuento esquemático de los “consabidos ingredientes del género”, a saber, “revelación de algo peregrino [...], encuentro con testigos [...], audición de relatos y cotejo de sus similitudes y diferencias [...], lectura de documentos vinculados con el caso [...], examen de piezas administrativas [...], información sacada de especialistas [...], visión de documentos audiovisuales

En algunos textos las operaciones de rescate se corresponden con una suerte de “búsqueda de las raíces” enmarcada en el antecedente histórico de la guerra civil, eso es, con un recorrido existencial e intimista “hacia atrás”, a lo largo del cual el protagonista desanda su propia historia personal y familiar, decidido o impulsado a enfrentarse con las sombras de su pasado.¹¹⁶ Es este el caso, por ejemplo, de *Ayer no más* de Andrés Trapiello o *El corazón helado* de Almudena Grandes, que veremos a continuación.

En otros casos, los investigadores dedican su ahínco a rastrear las ruinas del pasado compartido con vistas a la aclaración de parcelas de la memoria común todavía parcialmente irredentas, como la cuestión de los niños robados por la dictadura (*Mala gente que camina*); la historia del maquis (*Donde nadie te encuentre*); la condición de las cárceles franquistas, todavía muy poco conocida (*Trece rosas rojas*); o las peripecias de los excombatientes republicanos exiliados (*Soldados de Salamina*). Obvia decir que, aun en los casos en los que el objeto de la búsqueda no resulta directamente entrelazado con las vivencias personales del protagonista, cuando el engranaje narrativo va engrasado por una presencia sobresaliente de la investigación toda pesquisa acaba presentando un desdoblamiento intimista, en la medida en que, aun cuando va juntando indicios ajenos a su propia biografía, el

[...], investigación rutinaria [...], inspección del espacio que fue el escenario” (en Champeau-Carcelén-Tyras-Valls, 2011: 346). Sobre la relevancia textual del documento, remata Jean-François Carcelén que “la narrativa más reciente muestra una fuerte presencia en el texto de [...], fuentes documentales [que] cumplen con un papel estructurador y se convierten en elementos claves de una nueva sintaxis, determinando el sentido del conjunto textual” (en Champeau-Carcelén-Tyras-Valls, 2011: 52).

- 116 Cabe señalar que, ya en un corpus de textos literarios escritos por los testigos “entre 1976 y 1986”, Maryse Bertrand de Muñoz (1989: 17) registraba la recurrencia del “esquema siguiente: en las postrimerías del franquismo o poco más tarde, un adulto o una persona de edad madura siente una quebradura interior, no logra definirse, sentir un equilibrio, una armonía en su ‘yo’, decide hacer marcha atrás en su vida, y buscar la causa de su malestar, volver a vivir los momentos señalados de su existencia [...] por medio de memorias de todo tipo o aun simplemente con el retorno al lugar donde vivió la guerra”. Se trata del germen temático de la arquitectura narrativa que estoy tratando de describir, filtrada en la edad contemporánea por el tamiz transgeneracional, que hace que el regreso sí se cumpla hacia el pasado, pero hacia un pasado heredado y no propio.

personaje central acaba explorando los resquicios de su propia identidad tambaleante. En efecto, incluso las exploraciones pretendidamente asépticas de la controvertida historia de España se traducen en viajes – metafóricos o reales – de autoconocimiento, en recorridos de redescubrimiento identitario que acaban emancipando al personaje, impulsando una nueva percepción de sí mismo y de su entorno. Emblema de la consideración que acabo de formular, además del Javier Cercas novelesco de *Soldados de Salamina*, es el Julián Santos de *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, quien se compromete en resolver un misterio relacionado con los oscuros antecedentes de una personalidad política de la transición, y acaba echando cuentas con su pasado y rellenando las casillas “fantasmales” de su propia vida.

A tal propósito, no es casual que, frecuentemente, los investigadores improvisados que funcionan a la vez como protagonistas y “coagulantes” de la acción narrativa vayan caracterizados por una acumulación en ocasiones hasta grotesca de señas de fracaso y frustración, estigmas sombríos de existencias insatisfechas y faltas de propósitos, para las cuales el mismo proceso investigativo adquiere una colateralidad (auto)salvífica. Se trata de personajes presentados desde las primeras páginas como sujetos incompletos, desencajados, atormentados, “metáfora[s] de una sociedad y de un país” que viven bajo el peso de un vacío existencial heredado, pero que no consiguen determinar con precisión el referente pretérito de su malestar.¹¹⁷ También en este caso, paradigma del tropo de la apatía y desánimo del personaje central es *Soldados de Salamina*, cuyo célebre íncipit reza:

Fue en verano de 1994, hace ahora más de seis años, cuando oí hablar por primera vez del fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas. Tres cosas acababan de ocurrirme por entonces: la primera era que mi padre había muerto; la segunda es que mi mujer me había abandonado; la tercera es que yo había abandonado mi carrera de escritor. (Cercas, 2001: 11)

117 He creído conveniente referir al rumbo temático que estoy analizando una citación de José-Carlos Mainer alrededor de *La ternura del dragón* (de 1985), obra primera de Ignacio Martínez de Pisón, en cuya representación de la infancia el crítico adivina una transposición literaria de una España – la del bache pre-transicional – “atenazad[a] por las carencias y la inmadurez, como por la amenaza de dominación y canibalismo” (en Encinar-Glenn, 2005: 27).

Desde el principio de la obra, el narrador Javier Cercas aparece como un individuo derrotado y semi-depresivo, atrapado en una condición vital escasamente favorable que presenta numerosos parecidos con la del Juan Urbano que aparece en las primeras líneas de *Mala gente que camina*:

Era un día perfecto para que no empezase esta historia. Estábamos en diciembre; hacía un frío de mil demonios que lograba que la ciudad se pareciera a mi vida como un plato roto a otro plato roto y yo acababa de tomarme [...] un café de los míos, negro como la tinta, sin azúcar y tan caliente que le hubiera servido a la Santa Inquisición para quemar dentro de él a Galileo. (Prado, 2011: 9)

Aunque no colocadas en la inmediata apertura, connotaciones consonantes en relación con los personajes principales aparecen en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*:

Puedes crear [...] cierto contexto, las circunstancias básicas [...]: varios meses que llevabas sin un verdadero trabajo, causa de la desconfianza de los posibles nuevos clientes hacia ti [...]; lo cual te provocaba pequeños apuros económicos, que comenzaban a ser serios. (Rosa, 2007: 32-3)

Y en *El corazón helado*:

Soy físico teórico, eso sí, y esta definición enarca las cejas y redondea de asombro los labios de quienes la escuchan por primera vez, hasta que se paran a pensar en su significado, mi sueldo de profesor en la universidad, mis posibilidades de llegar a ser lo que ellos consideran rico o importante. Entonces comprenden la verdad, que soy un hombre corriente, razonable, incluso vulgar [...]. (Grandes, 2010: 20)

La astenia emotiva inicial de figuras que en la mayoría de los casos también desempeñan el papel de narradores¹¹⁸ se coloca a mediados entre un vago “mauditismo” para-intelectualista – lo cual ceba la ya aludida reflexión metaliteraria, sobre la que volveré más adelante– y cierto *spleen* depresivo que adquiere los tintes de la melancolía freudiana, concebida como “una intensificación malsana del duelo” (Mitscherlich, 1973: 37).¹¹⁹

118 Es así, por ejemplo, en *Soldados de Salamina*; *Ayer no más*; *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*; *El corazón helado*; y *Mala gente que camina*.

119 Sin desentrañar la complejidad de su articulado análisis psicoanalítico, señalo que, en el ensayo *Duelo y melancolía*, Freud (1992) interpreta ambas actitudes anímicas

Los investigadores de la novela de la memoria – y, por consonancia ambiental, también alguno más entre los actores del mismo reperto textual – advierten, en efecto, un conjunto de estados de ánimo que patentiza una sensación de vacuidad íntima, una incongruencia identitaria fundamentada en la “falta” emotiva, que Mansoliver Ródenas (2004: 46) identifica con la “orfandad real y simbólica” provocada por la guerra civil. Se trata de un malestar relacionado en algunas ocasiones con el mismo objeto de la búsqueda – la clarificación de episodios oscuros de la historia personal y familiar; la recomposición de segmentos dolorosos e indeterminados de la memoria colectiva –, en casi todas con un *impasse* individual que aglutina numerosas marcas de “generacionalidad”. Más en detalle, el hilo que une a los polifacéticos – y en muchos casos esperpénticos – protagonistas de las narraciones que estamos comentando es el hecho de colocarse en una fronteriza “mediana edad”, desencantada por resultar lejana de los idealismos rebeldes de la juventud, pero al mismo tiempo ensombrecida por un relevo generacional percibido a la vez como inminente e inmanejable. Desde los cuarenta años apenas rozados de Julián Santos (*¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*) hasta los sesenta bien entrados de Pepe Pestaña (*Ayer no más*), para los protagonistas de las novelas de investigación la confrontación con la generación precedente constituye una imponente “presencia” textual detrás de la cual no es difícil adivinar una recreación de la circunstancia vital propia de los mismos autores. A saber, el hecho de haber sido receptores de la conflictiva “categoría cultural” constituida por la guerra civil (Abellán, 1987), y de encontrarse en una peculiar posición “puente” entre la agrupación de los testigos y la de una nueva franja generacional, biográficamente ajena no solo al conflicto, sino incluso al periodo dictatorial y, en algunos casos, también a la transición.¹²⁰

como reacciones psíquicas frente a la pérdida o, en sentido más amplio, frente a la falta de “algo” que ya no se tiene. Mientras que el duelo queda descrito como un estado sí perturbador del equilibrio interno del sujeto, pero temporal y no patológico – en otras palabras, como una forma “saludable” de relacionarse con el trauma –, la melancolía es leída como un desajuste que induce un vaciamiento persistente de sí, a la vez que provoca extrañamiento de y desinterés por el mundo exterior.

120 Según ya he destacado al comentar la a-sistematicidad generacional del fenómeno que estamos analizando, la literatura post-memorialista incluye autores de muy

El resultado de las investigaciones narradas en las novelas de la memoria es en la mayoría de los casos una evolución espiritual y auto-consciente de los personajes, cuyas existencias antes derrotadas cobran algún tipo de sentido hacia la conclusión de sus pesquisas. El punto final es, entonces, la emancipación del investigador de su “dimensión edípica” de partida, según una suerte de *Bildungsroman* desentonado, donde la necesidad de formación y constitución de la identidad no estriba en la joven edad de los protagonistas, sino, más bien, en un pasado compartido que se encuentra en una solución de continuidad disfuncional con el presente (Tyras en Champeau-Carcelén-Tyras-Valls, 2011: 353). La narración, entonces, concebida como el acto de fabular y – a la vez – como la dinámica interna del texto, se convierte en un proceso catártico, en un “exorcismo literario” (Pont, 2012: 231), en una suerte de auto-análisis tópico por medio del cual el “pesado pasado” queda desmenuzado, elaborado, asumido, tanto en el marco de la trama ficcional, como en su entorno de elaboración y acogida.¹²¹

En semejante contexto, los acostumbrados mecanismos de empatía entre personaje y lector, aprovechados sin reparos por la novela de la relación pasado-presente, a menudo resultan ensalzados por la proliferación de un sinfín de recursos autoficticios que, de manera variablemente descarada y engañosa, apuntan a reducir la distancia entre lo narrado y el conjunto de

distintas trayectorias biográficas, sobre todo en lo que atañe a la experiencia directa del franquismo y de la época transicional (piénsese, a modo de ejemplo, en Andrés Trapiello, nacido en 1953, en comparación con Isaac Rosa, veinte años más joven). Mínimo común denominador entre todos es, como se decía, su contacto directo con la precedera memoria comunicativa del conflicto, utilizada como combustible temático para sus ficciones.

- 121 En las novelas que se adhieren a la tipología que estoy reseñando, el camino de rescate y redescubrimiento de sí se muestra por lo general “exitoso” – o, cuando menos, positivo –, en la medida en que las existencias inquietas, inseguras y movedizas de los personajes principales quedan no necesariamente aclaradas, pero sí dotadas de un objetivo del que en un primer momento parecían carecer. Aun así, cabe anotar que se dan casos en los que la dispersión anímica de partida resulta no aliviada, sino, al contrario, disparada por el proceso de investigación, a raíz del cual, como en *Ayer no más* de Trapiello, emergen verdades contundentes, que no hacen sino derrumbar ulteriormente la vida del investigador.

procesos involucrados en el acto de narrar, particularmente el de la escritura y el de la lectura. Más en detalle, se registra en cierta novela de la memoria una tendencia “endémica” (Mora, 2013: 135) a configurar una ambigua cercanía entre los autores de carne y hueso – el Javier Cercas, Andrés Trapiello o Benjamín Prado que vengan al caso – y los inquietos investigadores que protagonizan sus historias, lo cual, en la lectura de Manuel Alberca (2007: 128), sí produce

Una novela, pero una novela que simula o aparenta ser una historia autobiográfica con tanta transparencia y claridad que el lector puede sospechar que se trata de una seudonovela o una pseudoautobiografía. [...] Su transparencia autobiográfica proviene de la identidad nominal, explícita o implícita, del narrador y/o protagonista con el autor de la obra, cuya firma preside la portada.

En otras palabras, un texto ficcional que se alimenta de la distorsión consciente de su propia referencialidad, presentándose como “simulacro autobiográfico o histórico” (Alberca, 2007: 287) y travesando a la vez las expectativas del lector, con un nivel variable de transparencia. Una vez más, prototipo de la autoficción sería, si se persigue la lectura de Alberca, *Soldados de Salamina*, con su Javier Cercas “literario” continuamente – e intencionadamente – confundido con el escritor extremeño. De manera similar, aun sin cumplir con el requisito de la identidad onomástica, *Ayer no más* juega con el parecido evidente entre el Andrés Trapiello real y un narrador que, pese a ostentar otro nombre, tiene aproximadamente la edad del escritor, comparte con él los mismos orígenes regionales y antecedentes familiares, e incluso es autor de un *La cruz y la espada*, que remite sin grandes esfuerzos de imaginación al conocido ensayo *Las armas y las letras*. Sombras de autoficción también pueden encontrarse en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, donde un Isaac Rosa tan diametralmente distinto del “original” que solo puede considerarse ficticio hace aparición en las primeras páginas de la novela, lanzando una enfurecida invectiva en contra del lector que se ha atrevido a interpolarse entre las páginas de su obra para demolerla con una crítica feroz.¹²² En

122. Aunque el Isaac Rosa de la advertencia inicial constituye el único “alter ego” explícitamente autoficticio de *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, cabe observar que

Mala gente que camina, en cambio, Benjamín Prado juega al límite de la autoficción, ya que apunta no tanto al parecido biográfico con su personaje principal, sino al anonimato sugerente de este, que se combina con la preocupación del narrador mismo – que a la vez es escritor – por la ilustración del paso a paso subyacente al trabajo de ensamblaje de la obra que el lector tiene en las manos. Pese a que el narrador de *Mala gente que camina* carece de la connotación biográfica que lo asemejaría a Prado, el hecho de que hasta las últimas líneas de la novela no se mencione su nombre – “por cierto, me llamo Juan. Juan Urbano, para servirles. Con tanto jaleo, casi se me olvidaba decírselo” (Prado, 2011: 460) – y su afán por la explicación puntual – hasta incluso pedagógica – de los avatares que han llevado a la redacción de la novela provocan, cuando menos, una sólida confusión de fondo entre autor y narrador. En otras palabras, pese a no poder identificarse como una autoficción *strictu sensu*, *Mala gente que camina* lleva al lector a sobreponer la voz narrativa no con Prado en concreto, pero sí con el autor real de la obra, según un calambur retórico que no presenta particulares innovaciones técnicas.

Pese a que la autoficción constituye sin lugar a dudas un recurso notablemente productivo en la novela de la memoria actual, cabe subrayar que su foco de interés no parece coincidir tanto con el sugerente trampantojo retórico y filosófico que transparenta detrás del parecido – evidente o encubierto – entre autor y personaje central. Más bien, el buceo introspectivo implícito en la maquinaria autoficticia bascula con mayor calado hacia una articulada reflexión metaliteraria, que destaca y pone “en abismo” la faceta genética – o, podría decirse, autógena – del acto de escribir, de elaborar historias, de convertir en material impreso la misma investigación que rige el entramado textual o, por lo menos, de

el lector de la novela, constantemente manipulado y engañado por el escritor, es repetidamente inducido a detectar la voz del Rosa real detrás de los comentarios metaliterarios enunciados por el lector impertinente que comenta *La mala memoria*. Como veremos con más detenimiento en el quinto capítulo, en ese caso ya no se trata de autoficción propiamente dicha, pero sí de una marcada – y muy común – concentración en un personaje anónimo y difuminado de señas de identidad y de pensamiento que remiten directa y ambiguamente al autor de carne y hueso.

organizarla en un relato coherente, comprensible y retransmisible. José Martínez Rubio (2014: 31) acuña la etiqueta “investigación de escritor” para identificar aquellas obras

donde un narrador autoficticio escoge un procedimiento de investigación sobre un hecho del pasado, un caso político, una muerte, una figura literaria o histórica o una historia familiar. [...] En la novela de investigación de escritor, se persigue, se busca y se asedia la verdad (se investiga, en definitiva), pero también se cuestiona y se reformula con mayor prevención que en un informe.

El mismo crítico también subraya que, aunque dentro de la novela de la memoria sí menudean los recorridos investigativos y las tramas detectivescas, se observa una subversión puntual “de las categorías prototípicas de la investigación por antonomasia, la novela negra”, en la medida en que “[n]o hay muerte sino olvido, del mismo modo que no hay solución, sino memoria” (Martínez Rubio en Lauge Hansen-Cruz Suárez, 2012: 74-7). En otras palabras, asistimos en la novela postmnemónica a una investigación “desnaturalizada” – o, si se quiere, des-criminalizada –, que cobra su sentido no en la solución de un delito, sino en las peripecias de un personaje generalmente autoficticio que – con mayores o menores niveles de conciencia – arremete contra una memoria mayoritaria representada como lagunosa y fragmentada, a menudo con vistas a la redacción de un texto escrito, en el cual desea que consten los logros de su labor.

El motivo “ilusionista” del texto en el texto – pues no siempre se trata de novela en la novela – aparece en una selección notable de las obras que he tomado en consideración, casos todos en los que el proceso de escritura queda descrito como trabajoso, complejo, dificultoso, y por lo general articulado en numerosos planteamientos encadenados, que consiguen dar con una forma definitiva solamente tras una re-escritura serial, que no sería atrevido definir dolorosa. Si en *Soldados de Salamina* se narra la creación de una novela – por teñida de realidad que sea – de la que resulta complejo encontrar la justa “sentimentalidad”, tanto en *Mala gente que camina* como en *Ayer no más* la obra en la obra es una suerte de “ficción coactiva”, en la medida en que en los dos textos se tematiza un proyecto de escritura “científica” que resulta abortado por las circunstancias contrarias, y queda entonces reformulado y moldeado para encajar dentro de la ficción. En la

novela de Trapiello (2012), Pepe Pestaña se plantea inicialmente la redacción de una investigación historiográfica, mientras que en la de Prado (2011) Juan Urbano trabaja en la escritura de un ensayo de crítica literaria: en ambas tramas, el texto de llegada se convierte en una novela debido a que los individuos mencionados entre sus páginas se oponen rotundamente a la publicación de sus historias, con lo cual la fabulación novelesca adquiere el rol de una suerte de coartada formal, que bajo el lema de lo fingido consiente explicitar verdades indeseadas.¹²³ En *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* y *Donde nadie te encuentre*, en cambio, el trampantojo libresco se centra en la configuración de textos que acaban sin publicarse, pues al finalizar la investigación la percepción de sus autores respecto al misterio de partida resulta tan alterada que el proyecto original ya no queda considerado como viable. Así, en la obra de Rosa (2007) se asiste a la redacción de un libro de falsas memorias escrito por un protagonista que, hacia el final, decide romper su compromiso con el comitente y rechaza contribuir con su trabajo a la edulcoración del retrato de un hombre público corrupto. En *Donde nadie te encuentre*, en cambio, la “tesis doctoral sobre la posibilidad de una tipología diversa de delincuentes que poseen un claro perfil psicopatológico”, objetivo primario de la búsqueda de Lucien Nourissier y documento *in fieri* a lo largo de toda la novela, acaba abandonada tras un rocambolesco recorrido investigativo, que altera radicalmente el paradigma hermenéutico del protagonista (Giménez Bartlett, 2011: 12).¹²⁴

123 En el último capítulo de *Mala gente que camina*, Juan Urbano adelanta que, tras enfrentarse con los herederos de la autora de Óxido y presentarles los descubrimientos que pretende insertar en su *Historia de un tiempo que nunca existió*, “[n]o sé si esta novela durará mucho en las librerías, porque Carlos Lisvano me ha prohibido terminantemente que la publique, y si lo hago es bajo diez espadas de Damocles, una por cada querrela con que me amenaza” (Prado, 2011: 444–6).

124 Nótese que, respecto al esquema de la “investigación de escritor” propuesto por Martínez Rubio (2014), en *Donde nadie te encuentre* ni el personaje del escritor es autoficticio, ni el “escritor” – o, mejor dicho, investigador – Lucien Nourissier es el personaje principal. No obstante, subsisten con notable productividad la preocupación metaliteraria – bajo la forma de la tesis doctoral de Nourissier, elaborada paso a paso, y, bien mirado, también en guisa del relato intercalado de la Pastora, verdadera protagonista de la novela – y la arquitectura investigativa, frecuentemente empleada

Justamente a la luz de la notable significación que adquiere la presencia temática de la escritura en la novela de la memoria, Vicente Luis Mora (2013: 144) propone superar el término “autoficción” y hablar en cambio de “autonovela” para designar

El punto de encuentro de la autoficción con la metaliteratura, donde los materiales autobiográficos y las reflexiones metaconstructivas generan un tipo de libro que supone la metaescritura de uno (mismo), con un mayor o menor grado de ficción y teoría, según autores.

En otras palabras, un texto que utiliza el mecanismo autoficticio como instrumento de análisis de la “condición de artificio” del texto literario (Sobejano, 2003a: 171), y, a la vez, como lente magnificadora de una “autorreflexividad” (Mora, 2006: 217) que no se plantea como exquisitez filosófico-ontológica, sino que queda representada como una urgencia generacional concreta, directamente ligada con el pasado traumático de la nación que se pretende analizar y descomponer con ademanes casi podría decirse quirúrgicos.

Según mi percepción, dentro de la literatura desarticulada sobre la base de la relación pasado-presente es incuestionable que autoficción y metaliteratura constituyen dos rumbos no solamente mayoritarios, sino a menudo fusionados bajo la capa del esquema investigativo, declinado de manera ecléctica en las varias obras, pero netamente reconocible gracias a la reproposición (semi)fiel de sus mínimos estéticos y temáticos. Asimismo, tan solo una observación somera del reducido corpus del que me he servido permite remarcar que arquitectura investigativa y guiño de ojo autoficticio van de la mano en un número no escaso de textos, en los que la cercanía maliciosa entre narrador y autor surge, además, el efecto de fortalecer esa impresión de “verdad sustancial” de la que he hablado previamente. Ahora bien, en lugar de centrar el enfoque crítico de manera preferente en la compaginación entre los elementos que acabo de enumerar – autoficción, reflexión metaliteraria, consistencia productiva del entramado investigativo –,

por Giménez Bartlett dentro de su corpus, con referencia en particular al personaje de Pedra Delicado y a la serie de novelas negras que este protagoniza.

juzgo más productivo interpretar cada uno de aquellos como síntomas combinados de un mismo malestar que se configura como “trans-ficcional”, en la medida en que es común entre la misma diégesis textual y el entorno situacional extra-literario en que se colocan, a la vez, autor y lector. Dicho desencaje existencial, sobra decirlo, ancla sus causas en la relación dañina con un pasado persistente y obstinado, la misma que calienta los ánimos en el ámbito cívico y alimenta la “demanda” de memoria en el mercado, no solamente editorial. Se trata de una (psico)patología estrictamente relacionada con el “yo” y con su sensación de fragmentariedad heredada, eso es, con una individualidad, una subjetividad que tiene preguntas pendientes respecto a su propia historia y, por lo tanto, se pone a sí misma debajo de un reflector con tal de entenderse y explicarse. En este sentido, la autoficción no es sino una entre las posibles puestas en relieve de la necesidad íntima y personal de construcción identitaria manifestada por “narrador[es]-protagonista[s que reconstruyen] la guerra desde un presente bien definido que no pierde relevancia frente a los saltos atrás” (Cuñado, 2007). En efecto, el núcleo epistémico del esquema pasado-presente nunca es el antecedente histórico *per se*, si bien su exploración queda descrita como esencial con vistas a la neutralización del legado mnemónico “infiltrante” de la guerra civil.¹²⁵ En las novelas que tematizan el y parten del tiempo presente, el objeto primario de la mirada retrospectiva es – no tan paradójicamente, bien mirado – el sujeto contemporáneo en comunicación con su entorno mnemo-necesitado, es decir, un personaje pangeico que, en cuanto categoría emotiva, abarca tanto al escritor como al lector.¹²⁶ Estando así las cosas, cabría considerar la autoficción no tanto como una manifestación

125 Respecto a la España contemporánea, Jerelyn Johnson (2009: 31) habla precisamente de “past infiltrating the present”.

126 Sobre el énfasis hacia la faceta relacional del personaje en la ficción actual, observa José María Pozuelo Yvancos (2004: 45) que “a cualquier lector de novela española contemporánea le habrá resultado familiar esta sutil reivindicación del espacio individual y del contexto interactivo como referencia [de] criatura[s] contingente[s] que no precisa[n] otra justificación que su endeble – y muchas veces acomodaticia, también hay que decirlo – práctica socio-vital”. Señalo que el adjetivo “pangeico”, que he utilizado aquí para describir la disgregación y tentacularidad empatógena del personaje de la novela postmnemónica, es utilizado por Vicente Luis Mora (2007: 72)

imponente de la individualidad autorial dentro del texto, sino como una entre varias explicitaciones posibles de una memoria insatisfecha que es condición vital universal y latente en la España contemporánea. Dicho de otra manera, desde el punto de vista temático el verdadero interés de las novelas del pasado-presente no estriba en el aura autoficticia de Javier Cercas (*Soldados de Salamina*), Juan Urbano (*Mala gente que camina*), Pepe Pestaña (*Ayer no más*) o Julián Santos (*¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*), sino, más bien, en su condición de receptores y explicitadores – afiliativos, que decía Faber (2010) – de una memoria “pesada” y heredada, que tienen en común con los personajes puramente ficcionales que aparecen en textos limítrofes, como podría ser, por ejemplo, *El corazón helado* (con su Álvaro Carrión).

Asimismo, la recurrente estética metafictiva en la mayoría de los casos no agota su potencial argumentativo en la reflexión metaliteraria, sino que se configura como una de las numerosas posibilidades de representación de la dificultad intrínseca en el proceso de recuperación y “digestión” de historias ocultas – o semi-ocultas –, que acaban siendo percibidas como personales aunque resulten desfamiliarizadas. Así, la tematización de la “escritura dentro de la escritura” es ante todo un recurso metamnemónico, pues contribuye a enfatizar que el recuerdo español de la guerra civil es un espejo roto que es preciso recomponer si se quiere esmerilar la contundencia de sus pedazos.¹²⁷ En semejante dirección interpretativa, la metaliteratura que aparece en la novela postmnemónica se desprende, en parte, de su armazón técnico y “especulativo” para confluir en la que podría definirse como una directriz argumentativa generalizada dentro del esquema del pasado-presente, eso es, la tematización del complejo “menester” transgeneracional

para designar “el actual estado del mundo, indisociadas ya sus vertientes físicas o concretas y las digitales o abstractas”.

127 Señalo que, como es evidente, en el presente apartado me he limitado a un uso hiperonímico de la palabra “metaficción”. Aun así, cabe registrar que en la novela de la memoria se da una realización literaria polifacética de la técnica metaficticia, con una serie consistente de posibles modalidades expresivas y funciones metatextuales (para una profundización remito a la puntual clasificación formal y funcional propuesta en Sobejano Morán, 2003: 23–31; y al referencial estudio de Spire, 2014).

que es la recomposición de la memoria fragmentada de la guerra civil y, en segunda instancia, su ficcionalización. En efecto, las novelas de la memoria que incluyen sugerencias metaficcionales suelen dirigir su mirada no tanto hacia sí mismas – es decir, hacia su propia génesis o configuración –, sino, más en general, hacia el aspecto etimológicamente “colectivo” de la escritura; en otras palabras, hacia el proceso de recopilación, encaje y evaluación de estímulos heterogéneos tanto dentro del texto, como fuera. En semejante contexto, trama investigativa y metaficción – y más aún el ensamblaje entre los dos ingredientes – funcionan en la literatura de la memoria no en guisa de “aportes” estético-formales, sino como explicitaciones de una problemática “poliética” que recorre transversalmente toda la literatura de la memoria y cuenta con una tematización cambiante, pero consonante.¹²⁸

Así, a modo de ejemplo, un texto como *Las trece rosas rojas* de Carlos Fonseca (2011) se aleja formalmente de los cánones metaficcionales y no se adhiere al empleo de la arquitectura investigativa; no obstante, también – pero no solamente – por medio de la hibridación *hauntológica* con el género ensayístico, problematiza continuamente a lo largo de sus páginas la laboriosa gestación de la novela de la memoria, redactada a raíz de un articulado recorrido de investigación y descubrimiento. Particularmente significativo en este sentido es el comentario conclusivo que Almudena Grandes inserta en su nota final a *Inés y la alegría*, donde remata sus consideraciones alrededor de la estructura narratológica de la obra:

Hay [...] tres narradores. Dos de ellos, Inés y Galán, son personajes de ficción. El tercer narrador es un personaje real, porque soy yo. Los cuatro paréntesis intercalados entre los capítulos de ficción del libro recogen mi versión personal de aquel episodio, lo que yo he podido averiguar, documentar, relacionar e interpretar, para elaborar lo que solo pretende ser una hipótesis verosímil de lo que sucedió en realidad. (Grandes, 2012: 723)

Aunque Grandes desvela la correspondencia perfecta entre su propia persona y la voz narrativa de algunos de los capítulos que componen la novela,

128 Al hablar de “poliética” en relación con la preocupación a la vez moral y socio-política que manifiesta la literatura memorialista actual me refiero al concepto filosófico “ambivalente” acuñado por Francisco Fernández Buey (2003: 32) para designar “al mismo tiempo pluralidad de éticas y fusión de lo ético y lo político”.

en este caso en absoluto nos encontramos ante un ejemplo de autoficción, en la medida en que ni la autora ni un alter ego ficcional suyo hacen aparición en la obra. El narrador de los capítulos “parentéticos”,¹²⁹ en efecto, coincide más bien con una anónima instancia extradiegética y heterodiegética, que, también gracias a su tono marcadamente connotativo, no desentona con el flujo de la narración, sino que se acompasa perfectamente con su articulación, pasando incluso desapercibida en su “otredad” argumentativa. Según me parece, el hecho de que Grandes subraye y explicita la presencia de su mano autorial detrás de la narración en tercera persona se corresponde con la intención de dejar claro que la novela de la memoria es una elección temático-formal que requiere un alto nivel de implicación del escritor, tanto en lo que atañe al trabajo previo de investigación, como en lo que se refiere al inevitable involucramiento personal, no tanto en la historia narrada, sino, sin lugar a dudas, en el removimiento mnemónico que esta pretende despertar. Sea o no metaficticia, entonces, la novela postmnemónica del pasado-presente es un texto “que trata[...] la Guerra Civil española y simultáneamente hace[...] de dicho tratamiento un problema narrativo” (Gómez López-Quiñones, 2006: 23), con lo cual hace hincapié, más que en la memoria en sí, en un concepto lyotardiano del *Durcharbeitung*. Eso es, en un “gesto” de doble elaboración

hacia el antes y el después [que] se definiría como un trabajo sin fin [...] en el sentido de que no lo guía el concepto de una meta, pero no sin finalidad. (Lyotard, 1988: 38)¹³⁰

- 129 Según comenta en la anotación arriba citada, Grandes enmarca entre paréntesis los títulos de aquellos capítulos que considera “aclaratorios” y en los que vierte no tanto el caudal narrativo de sus textos, sino, más bien, una serie de informaciones circunstanciales y nociones históricas que considera imprescindibles para el entendimiento de sus historias. De los tres *Episodios de una guerra interminable* hasta ahora publicados, semejantes unidades narrativas aparecen en *Inés y la alegría* y *Las tres bodas de Manolita*, pero no en *El lector de Julio Verne*.
- 130 En el marco de la teoría freudiana, el término *Durcharbeitung* – “elaboración” en el argot psicoanalítico del castellano – “designa un trabajo psíquico que [...] permite al sujeto admitir, en su vida psíquica consciente, elementos anteriormente reprimidos, desvinculándose de la impronta de los mecanismos de defensa, pero también de la compulsión de repetición y de la atracción que ejercen las inscripciones inconscientes” (en Doron-Parot, 2008: 196).

La representación del pasado en función de un presente polarizador, expresión de un perspectivismo ineludible para la literatura contemporánea que se ocupa de guerra civil, también aparece en la segunda de las dos tipologías narrativas que he mencionado al abrir el presente apartado, a saber, la que opta por una fabulación mimética del antecedente histórico – auerbachiana, podría decirse recordando *Mimesis* (Auerbach, 1996) – y se exime, por lo tanto, de salpicar la dimensión diegética de referencias a la contemporaneidad. Esta segunda modalidad de ficcionalización de la guerra civil y del franquismo, en la que el presente “tan solo” queda percibido en la estética y en la instancia autorial, presenta unos contornos tan laxos y heterogéneos como los que abarcan el mismo concepto de literatura, ya que comprende un sinfín de realizaciones y planteamientos estilísticos, para los cuales la individuación de directrices temático-formales pelagra con resultar notablemente forzosa.

De la novelización mimética del “pesado pasado” español podría matizarse ante todo que, en numerosos casos, esta parece brotar de la misma preocupación recuperacionista que caracteriza la dinámica textual del pasado-presente. En efecto, detrás de la redacción de obras como *La voz dormida* (Chacón, 2011), *El corazón helado* (Grandes, 2010) o las tres primeras entregas de los *Episodios de una guerra interminable* (Grandes, 2012, 2014a y 2014b) subsiste la voluntad manifiesta – y a menudo incluso declarada – por parte de los autores de emprender una tarea de desvelo de episodios de la historia reciente que consideran ocultos o no suficientemente conocidos, y que, por lo tanto, convierten en tramas literarias con tal de otorgarles una dimensión dialógica y discursiva. Se trata, por lo general, de desgarradoras y ejemplares “historias de víctimas” (vencidos, represaliados, exiliados, presos) que, a la vez que catalizan recorridos narrativos variablemente acertados, “sirven para [...] impartir información sobre distintas categorías de acontecimiento (en la mayoría de los casos, violento)” (Labanyi, 2006: 87 y 94 respectivamente).¹³¹ Como para la tipología precedente, también las

131 Si, como ya he recordado, *La voz dormida* se articula como un proyecto narrativo de recuperación de la memoria de las reclusas en las cárceles franquistas, los tres *Episodios de una guerra interminable* exploran, respectivamente, la todavía lagunosa reconstrucción de la invasión del valle de Arán por parte de la Unión Nacional Española (*Inés*

tematizaciones “tradicionales” de las épocas bélica y dictatorial se construyen a modo de “mosaicos” memoriales que “significan” (Ressot, 1991: 4) una red de memorias personales y testimonios esparcidos, cuyo proceso de combinación no resulta representado dentro del espacio textual, pero sí encuentra cabida en el paratexto, identificado, por ejemplo, con notas de variable extensión escritas por el autor (es este el caso de todas las novelas de Almudena Grandes aquí mencionadas); citas de apertura que se convierten en verdaderas “declaraciones de intenciones” (en *Los girasoles ciegos* de Méndez, por ejemplo); o, como ya he tenido la ocasión de destacar, agradecimientos finales como los de *La voz dormida*.

Según puntualiza Ramón Rubinat Parellada (2014: 23-4)

la literatura es una ontología, no una gnoseología, y [...], por ello, no le es dada la construcción de verdades. La literatura ni puede decir verdad, ni está sujeta a verificación [...]. Nuestro mundo no es una realidad acabada, externa, respecto de la cual la ficción pueda estar más o menos próxima [...]. La ficción no se opone dialécticamente a la realidad, ya que la realidad es previa a la ficción y, además, la contiene, puesto que se conjuga con ella.

Dado por asumido, pues, que realidad y literatura pertenecen a dos niveles distintos desde los puntos de vista representacional y fenoménico, el uso del patrimonio mnésico “real” que se registra en las novelas “miméticas” – y, en general, también en los fragmentos miméticos que van insertados en las novelas del pasado-presente – surte el efecto no tanto de reproducir una inalcanzable “realidad histórica”, sino, más bien de fabricar una construcción para-auténtica – si se perdona el oxímoron – que nunca es inocente,

y la alegría); algunos episodios míticos de la guerrilla en la sierra de Jaén durante el llamado “trienio del terror”, entre 1947 y 1949 (*El lector de Julio Verne*); y el caso de los hijos de represaliados explotados por la dictadura (*Las tres bodas de Manolita*). Clarifico que, al hablar de la “ejemplaridad” de las historias representadas en la novela de la memoria, no hago referencia a una improbable sugerencia modélico-emulativa o a una inexistente “pedagogía de la *imitatio*” (Morales, 1993: 93) – cuya aplicabilidad a la época contemporánea resultaría cuando menos estridente –, sino, más bien, a su carácter aglutinante e identificativo, que casi podría definirse pan-mnemónico, en la medida en que se articula a partir de hiper-recuerdos dentro de los cuales el lector fácilmente consigue encajar capítulos de su enciclopedia emotiva y familiar.

sino que se plantea como funcional a la transmisión de significados. La operación fundacional de rescate mnemónico hace que en las novelas que optan por la recreación del pasado confluya una serie koinética de historias que quedan percibidas como imprescindibles para la configuración de una Historia inclusiva, en la cual toda memoria de la guerra civil encuentre por fin acomodo. Se trata, en general, de vicisitudes cuya ficcionalización nunca alcanza a quebrar la peculiar centralidad del sujeto, pero que suelen desenvolverse y significarse dentro de un ambiente de masas – campesinas, obreras, exiliadas, urbanas –, en el cual el tropo de la agrupación es más significativa que mero decorado situacional. En consecuencia, lejos de padecer el mismo aislamiento existencial del protagonista estándar de la novela del pasado-presente, el personaje central de la novela “mimética” es, típicamente, un hombre-masa “configurado por [un] conjunto abstracto de personas anónimas” (Zambrano, 2000: 168) y dotado de un revisitado – y decadente – temple de héroe, que desprende en conexión constante con su entorno social. Sobra especificar, por supuesto, que el heroísmo de la ficción postmnemónica no coincide con el ya desmoronado “concepto clásico de héroe[. que] conlleva un sentimiento de grandeza, superioridad, algo fuera de las posibilidades del mundo normal” (Encinar, 1990: 25), ni con la imagen “mesiánica y redentora” de los grandes paladines históricos del género heroico (Navajas, 2008: 50). El héroe de la novela de la memoria abandona, en efecto, toda pretensión de superhombre, excepcionalidad moral, infalibilidad modélica, e incluso “primus-entre-parismo”, para desdibujarse más bien como

Alguien que se cree un héroe y acierta. O alguien que tiene el coraje y el instinto de la virtud, y por eso [...] no se equivoca en el único momento en que importa no equivocarse, y por lo tanto no puede *no* ser un héroe. [...] E]n el comportamiento de un héroe hay siempre algo ciego, irracional, instintivo, algo que está en su naturaleza y a lo que no puede escapar. [...] S]e puede ser una persona decente toda la vida, pero no se puede ser sublime sin interrupción, y por eso el héroe solo lo es excepcionalmente, en un momento o, a lo sumo, en una temporada de locura o inspiración. (Cercas, 2001: 146–7 [palabras pronunciadas, en la novela, por el personaje de Roberto Bolaño])

Dicho de otra manera, el supuesto héroe postmnemónico – si es que cabe seguir hablando de tal tipología de personaje en la literatura del siglo XXI – es una figura dotada de un espesor anímico “humanamente

excepcional” y de un paradigma valórico ejemplar y, a la vez, desmitificado. Tal conjunto de características lo induce a performar actuaciones excelsas y socialmente relevantes en determinados momentos de su recorrido biográfico, generalmente en conexión con etapas clave de la historia reciente de España.¹³² La peculiaridad de sus hazañas estriba en que el heroísmo “relativo” del que van dotadas presenta un marcado carácter común e incluso vulgar, en la medida en que sus protagonistas son figuras humildes y cotidianas, macro-personajes – casi incluso podría hablarse de “contenedores” ficcionales – que el lector fácilmente consigue difuminar en su imaginación, hasta hacer que sus rasgos encajen con los de algún que otro antepasado, protagonista de las anécdotas a la vez ilustres y caseras que forman parte del equipaje mnemónico.

En semejante contexto, más que el consabido carácter epigonal del heroísmo contemporáneo, cobra particular significación un mínimo ético-temático que es común entre la mayoría de las figuras heroicas que aparecen en la literatura postmnemónica, a saber su aura de

political heroes of a [...] radical era, enliven[ed ...], narrativiz[ed ...] as part of a particular ideological agenda for the public manifestation and literary materialization of the memories and the experiences of those who lost the civil war and suffered its subsequent repression. (Herrmann, 2002: 74)

Significativamente, el heroísmo de la novela mimética se caracteriza por presentar una connotación eminentemente política, vinculada además con una bandera específica, la de la causa republicana, que resulta ser la más tematizada y aprovechada por la novela ultracontemporánea de la memoria. Ahora bien, como es de esperar, la neta propensión de los escritores hacia la ficcionalización de historias vinculadas con la Segunda República y su legado ideológico no se limita a la intención de recuperar el recuerdo

132 En palabras de Antonio Gómez López-Quiñones (2006: 199), en la novela postmnemónica “los personajes paradigmáticos [...] articulan sus identidades como eminentemente públicas y políticas, al servicio de un ámbito supraindividual [y] responden a una cultura de la auto-negación y del fructífero sacrificio: los intereses individuales no aparecen o aparecen definitivamente pospuestos porque ciertos objetivos generales o comunes gozan de prioridad moral e histórica”.

silenciado o perdido de esas franjas sociales y políticas que más padecieron la represión del franquismo – una operación narrativa que, cabe subrayarlo, no deja de apoyarse en la universal empatía afiliativa automáticamente suscitada por las historias de perdedores. Según bien subraya Antonio Gómez López-Quiñones (2006: 203), las recreaciones de “lo republicano” propuestas desde el punto de mira de la época presente funcionan a menudo como “utopía[s] retrospectiva[s]”, dentro de las cuales prima un gusto por la idealización y la nostalgia que borda peligrosamente el límite del exceso sentimentalista, en la medida en que la República acaba funcionando como una suerte de “espacio simbólico donde proyectar ansiedades y deseos del presente”. Ya vaciada de la mayoría de sus pormenores identificativos, la ideología republicana – una categoría de por sí ya notablemente compleja y diferenciada – se convierte, dentro de semejantes realizaciones, en macro-contenedor identitario, que satisface el “hambre de mitos, de explicaciones totales” propia del presente entrópicamente fragmentado, a la vez que se escabulle de cualquier contextualización crítica (Steiner, 2007: 22). Según denota Néstor Braunstein (2011: 52) al recorrer el análisis psicoanalítico planteado por Freud,

La nostalgia es un modo de vivir, de vivir recordando y llorando por un “dulce recuerdo” que se idealiza y del cual el sujeto no puede ni quiere desprenderse, al que se aferra con el alma entera. Concretamente, nostalgia, añoranza, *Heimweh*, es una manera de gozar de la memoria de lo perdido. Y esforzarse por recuperarlo poniendo en duda que el tiempo sea irreversible.¹³³

En cuanto obsesión malsana por un imposible regreso al pasado (o del pasado), en principio el sentimiento nostálgico es propio de los testigos y, como tal, no resulta transmisible en línea vertical a las generaciones heterócronas. Aun así, la nostalgia que desprende de una notable selección de textos miméticos publicados recientemente estriba no en “lo vivido”, sino, más bien, en el patrimonio mnésico transgeneracional que constituye la base temática de las respectivas tramas, a la vez que ensalza los acostumbrados

133 Según puntualiza Boym (2001), el paradigma emotivo construido alrededor de la nostalgia iba conectado ya en la teoría freudiana con un deseo identitario procedente del tiempo presente y referido a un pasado que se quiere resucitar desesperadamente.

mecanismos de aglutinación identitaria propios de la novela postmnemónica. Se trata de un sentimiento que, una vez más, une de manera transversal lector y escritor bajo el espectro común de sus “lagunas de saber e incertidumbres personales” (Navajas, 1993: 125) y ocasiona, además, una suerte de paradoja sustancial, por la cual una literatura que se presenta como fundacionalmente desmitificadora – del relato preexistente alrededor de la guerra civil; de la ocultación mnésica impuesta por la política; de los límites expresivos y taumatúrgicos de la transición – acaba configurando nuevas mitologías bajo la proposición “redundante u obsesiv[a]” (Durand, 1993: 343) de una híper-imagen utópica – y, por lo tanto, intrínsecamente abstracta – de la época republicana y de su herencia política. Asimismo, en cuanto encrucijada conceptual entre la tipicidad de la historia reciente de España y el “deseo [de] autoconciencia” (Subirats, 1975: 59) que cataliza el actual movimiento cívico de recuperación de la memoria, las historias miméticas que van entrelazadas con la pulsión nostálgica se presentan en todo momento como peculiar y eminentemente “españolas”, lo cual no llega a mermar su universalidad, pero sí supone cierto límite a su exportabilidad o, por lo menos, a la posibilidad de descifrar sus matices de manera pormenorizada fuera del ámbito socio-cultural de la península.¹³⁴

Por supuesto, aunque registrada con notable frecuencia y productividad, la inclinación nostálgica no agota las posibilidades expresivas y argumentativas de la modalidad mimética, que en efecto también adquiere numerosas otras formas respecto a la recreación heroica de las epopeyas relativas a personajes aferentes al bando republicano. Muestra de aquello es *Los girasoles ciegos* (Méndez, 2004), cuyo enfoque no se dirige a la representación de una u otra de las facciones involucradas en la guerra civil, ni a la proposición de un argumento reconciliativo al estilo del planteado por

134 A tal propósito, en un comentario a *Anatomía de un instante* explica Javier Cercas que “aquí, en España, la historia es demasiado potente como para no leerla como tal, como historia. Para mí, este libro sería totalmente una novela si el lector no necesitara nada exterior al libro para entender la historia, si no hiciese falta saber nada de la historia de España para entenderlo, si fuese autónomo. [...] Porque no hace falta saber nada sobre las guerras napoleónicas para entender *Guerra y paz*” (en Carrión, 2009: 52).

Javier Cercas en *Soldados de Salamina*. Méndez se centra, más bien, en el bosquejo de una condición humana desgarradora y a-banderiza, la de derrotados de la contienda, que en su visión es propia de todo español, sin distinciones de pertenencia social, afiliación política o edad. Similarmente, *La noche feroz* de Menéndez Salmón se encuentra en las antípodas de una exaltación políticamente coloreada, pues se deslinda más bien como un retrato universal y deformado – casi podría decirse distópico – de la bajeza del alma humana y de las formas cambiantes que esta puede asumir. En común con la mirada utópico-nostálgica, las opciones representativas a las que acabo de aludir – dos posibles realizaciones dentro del actual *maremagnum* perspectivista – presentan la misma sensibilidad retrospectiva que en la novela del pasado-presente va sometida a una polícroma explicitación diegética, y que se plantea como rasgo dominante – aunque variablemente perceptible – también en la novela mimética. La impresión que resulta de semejante conjunto – asistemático, pero uniformemente mnemo-consciente – es la consistencia de una marcada necesidad presente de narrativizar y desmontar el pasado, con tal de someterlo a un “trato emocional e intelectual” que permita una recomposición íntima e identitaria, antes que ideológico-reivindicativa (Joan-Lluís Palos en Palos-Sánchez Costa, 2013: 20). Una recomposición que depende de sus modalidades de representación para conseguir el objetivo de

conjurar el sectarismo y la parcialidad [con el] efecto último [de] alimentar la complejidad del pasado, frente a las versiones maniqueas o simplificadoras, pero también frente a la dramatización sentimental. (Gracia en Gómez Isa, 2006: 311–2)

La “ambigüedad” de la violencia

Según subraya con acierto Stathis Kalyvas (2006: 37), “la violencia es un campo conceptual minado [y] un fenómeno social polifacético”, en la medida en que corresponde a una categoría cognitiva transversal y proteica, capaz de abarcar a la vez – y a menudo al compás – la dimensión física y la anímica, llegando incluso a trascender de las circunstancias cronotópicamente específicas en las que viene a verificarse, aun sin desvincularse del

todo de aquellas.¹³⁵ Al tener como referente temático el escenario intrínsecamente traumático de la guerra civil española y la dictadura franquista, la literatura de la post-memoria se encuentra en una posición de compromiso constante con la ficcionalización de la violencia, que es a la vez objeto de elaboración estética por parte de los escritores de segunda y tercera generación – quienes se encuentran en la necesidad de individuar los recursos estilísticos y verbales adecuados para su reproducción –, y terreno para el planteamiento de valoraciones que, al decantarse por una u otra *mise en scène* de la práctica violenta, inevitablemente se comprometen con la esfera de lo ético.

Hablar de elaboraciones narrativas de la violencia de la guerra civil y de la época dictatorial en perspectiva transgeneracional impone especificar, ante todo, que el retrato propuesto por la ficción contemporánea se presenta como una recreación necesaria y eminentemente literaria, en la medida en que el “preterismo” cronológico que aleja el referente de la época contemporánea imposibilita toda pretensión de entregar una “imagen [...] de la realidad” de talante cronístico (Lough, 2012: 40). Al mismo tiempo, la representación ficcional de la violencia – tanto de la guerra como de la dictadura – en las obras elaboradas en nuestros días se traduce con notable frecuencia en una serie de bifurcaciones hermenéuticas, reconvertidas en otros tantos planteamientos representativos que apuntan a descifrar un

135 Aunque en el presente apartado me ocuparé esencialmente de representaciones literarias de la violencia de la guerra civil y dictadura españolas, señalo que la Organización Mundial de la Salud propone definir el hiperónimo semántico que es la palabra “violencia” como “[e] uso deliberado de la fuerza física o el poder, ya sea en grado de amenaza o efectivo, contra uno mismo, otra persona o un grupo o comunidad, que cause o tenga muchas probabilidades de causar lesiones, muerte, daños psicológicos, trastornos del desarrollo o privaciones. La definición comprende tanto la violencia interpersonal como el comportamiento suicida y los conflictos armados. Cubre también una amplia gama de actos que van más allá del acto físico para incluir las amenazas e intimidaciones. Además de la muerte y las lesiones, la definición abarca también las numerosísimas consecuencias del comportamiento violento, a menudo menos notorias, como los daños psíquicos, privaciones y deficiencias del desarrollo que comprometan el bienestar de los individuos, las familias y las comunidades” (en VV. AA., 2002: 4).

objeto intrínsecamente complejo y movedizo. En este sentido, he querido caracterizar la violencia como “ambigua” haciendo referencia no tanto a su esencia insondable ni a su posicionamiento moral – cuya determinación excedería los propósitos del presente capítulo –, sino centrándome en el hecho de que, al ficcionalizarla, el escritor inevitablemente se encuentra en la condición de elegir entre direcciones distintas, no necesariamente contrastantes, pero sí entrecruzadas a la hora de elaborar una perspectiva literaria acerca del hecho violento.

En primer lugar, se dan en la narrativa post-mnemónica dos macro-tipologías de violencia “literaria”, opuestas en su representación de la naturaleza que presenta la manifestación violenta y, a la vez, en cierto sentido complementarias y entrelazadas. La primera apunta a una lectura “universalista” de lo violento, abordado desde una perspectiva esencialista como “un factor inseparable del ser humano en su organización social” y, más en general, como el producto de una propensión anímica percibida como atávica e ineludible (Gómez López-Quiñones, 2006: 26).¹³⁶ Según semejante acercamiento, la furia de la guerra y de la época dictatorial queda representada como el resultado casual y cronotópicamente específico de una conformación brutal que es inmanente al ser humano, y se desata en guisa de explosión de instintos destructivos fundamentados en una suerte de genético *homo homini lupus*, más que en las condiciones concretas del espacio y tiempo en que estos se explicitan.

Ejemplo particularmente sugerente de bosquejo “interiorizante” de la violencia es *La noche feroz* de Ricardo Menéndez Salmón (2013), que relata la historia de un asesinato a la vez que sondea los pliegues metafísicos de la fiereza humana, desdibujada por medio de una acertada voluntad de estilo y capaz de teñir el texto de tonos marcadamente plomizos y lóbregos:

De todos los placeres que conoce el hombre, ninguno mayor que el de causar dolor. La contemplación de la belleza o el trance del amor físico no pueden compararse con el goce de quebrar un hueso. Y el hecho de que los filósofos no hayan encontrado todavía una razón convincente, decisiva, irrefutable, para justificar esta característica de la naturaleza humana, es uno de los misterios más hondos que existen. Porque el

136 Para una profundización alrededor de la noción de “aggressive drive” innato en el ser humano remito al articulado estudio sobre la agresividad elaborado por Lorenz (1966: 24).

hombre levanta puentes, domestica selvas o resuelve problemas matemáticos planteados hace cientos de años, pero todo su genio, toda su potencia y todo su fervor palidecen ante el enigma de su maldad. (Menéndez Salmón, 2013: 68)

El crimen del que se origina la narración acontece fuera del espacio cerrado de una noche en que el autor concentra los movimientos primitivos y animalescos – fantasmales, se ha dicho – de un menudo universo de personajes atemporales, pertenecientes a un espacio rural falto de coordenadas y, aun así, alcanzado por los ruidos distantes de una guerra percibida como ajena. Bajo una “luna roja de sangre de [un] atroz mes de noviembre” (Menéndez Salmón, 2013: 15) un grupo de hombres enfurecidos merodea la campaña en búsqueda del perpetrador de un acto de *impietas* de raigambre trágica, a raíz del cual una niña ha sido violada y mutilada.¹³⁷ Desde los contornos ásperos y alterados del paisaje oscurecido hasta las pulsiones de las distintas muestras humanas que se entrecruzan dentro de la novela, todo elemento de *La noche feroz* desprende una violencia implosiva agudizada por la desestabilización inicial, que amenaza con destruir la comunidad del pueblo por auto-fagocitación. Son violencia pura – y suelta – los brutales hombres de Promenadia que se lanzan en la búsqueda del culpable anónimo, encabezados por el padre Aguirre “con su mano tatuada y quijotesca, en la que falta el dedo corazón” (Menéndez Salmón, 2013: 45). Es violencia absoluta la familia de un joven alumno que ofrece la cena a Homero, con su conjunto maloliente de hambre, miseria, enfermedad y desviación. Su vivienda es una braña envuelta en una atmosfera siniestra y opaca:

Todo tiembla alrededor de la casa: los aperos en la cuadra, que gimen como alimañas en un cepo; la pizarra allá arriba, pronta a desmoronarse como una escala de sueños; incluso el castaño centenario que preside la solana, aullando en su cenotafio de savia mientras la lluvia lo azota. Todo tiembla también en el corazón de la casa: los cubiertos sobre la mesa, la cuna del imbécil en el rincón, el insólito reloj de cuco [...]. (Menéndez Salmón, 2013: 17–8)

137 Sobre la comunidad del pueblo en que se desarrolla *La noche feroz* comenta el maestro Homero que “[s]e atrevería a jurar que son hombres del Medioevo, o más antiguos incluso, hombres que nada saben de la higiene, la electricidad o la imprenta, los que como sombras, entre el celaje sordo del otoño, salen a la caza de otros hombres” (Menéndez Salmón, 2013: 28).

Los individuos deformados que la componen quedan representados como poco más que animales gobernados por sus vísceras, empezando por un padre vulgar y desbordante, con las manos “llenas de cicatrices”, y acabando con un niño hidrocefalo “encerrado en su noche perpetua, un cúmulo de mierda y tendones que palpita sin objeto, como una nave sin piloto” (Menéndez Salmón, 2013: 61 y 48 respectivamente).¹³⁸

Sorprendentemente, también es violencia el distinguido maestro Homero, quien aprieta en todo momento un cuchillo que lleva colgado a sus tirantes y vive a la sombra de “un rencor de cíclope [que] calienta sus entrañas”, un odio latente – hacia su padre y, luego, hacia una mujer que no correspondió su amor – madurado a lo largo de su niñez y juventud, del que no consigue emanciparse ni estando lejos de su pueblo natal (Menéndez Salmón, 2013: 51). Homero queda descrito como un hombre atormentado y destrozado, que cada noche se dedica a escribir la historia del pueblo de Promenadia y, acto seguido, arranca sus cuartillas para devorarlas, eternamente en conflicto consigo mismo. En sus apuntes anota que

Nada deja tanta huella como el aprendizaje del horror. La contemplación de la muerte regala años al corazón del hombre, envejece su alma, deroga la premiosidad de una edad biológica que solo sabe hablar de calcio en los huesos, longitud de los miembros

- 138 Al detener la mirada en las manos de su anfitrión, observa Homero que “[e]sas manos se habrán posado sobre la grupa de la dueña ya madura, sobre sus nalgas frías en invierno y sudorosas en verano, habrán acariciado los senos grandes, llenos o vacíos de leche, la entrepierna salada, recorrida por humores rancios, el sexo peludo como una araña hambrienta. Aunque también las puede imaginar en los cabellos de la hija, en su espalda mientras la acaricia a hurtadillas ante el brocal del pozo, acaso en su boca, tapando su grito, cuando la encula dentro de la cuadra, al rumor de las cigarras” (Menéndez Salmón, 2013: 61). El cuadro miserable de la familia queda completado por una mujer chupada e “hispida”; una hija mayor embarazada de su propio padre, la cual cada noche “juega a desgarrarse las entrañas tres o treinta o trescientas veces antes de dejar las agujas en el suelo, al pie mismo de la cama”; y un niño “adusto pero con un corazón de oro”, pálido de Homero y todavía ajeno – al parecer – a la brutalidad que le rodea (Menéndez Salmón, 2013: 15; 85 y 86 respectivamente). Nótese como la prosa de Menéndez Salmón aprovecha cada detalle léxico para configurar una impresión de tensión violenta, destacando a la vez la existencia de un “uncomfortable space of contact between violence and beauty” (Dickinson-Romanets, 2014: 2).

o tamaño de los genitales. Un niño que ha visto la muerte delante de su rostro hecha puño, carroña o bala de cañón da un prodigioso salto en el tiempo de la ternura y los juegos. (Menéndez Salmón, 2013: 31)

El horror del que Homero tuvo experiencia siendo niño – algún episodio oscuro vinculado con la agresividad de su padre – no resulta verbalizado dentro de *La noche feroz*: la garganta del maestro no consigue soltar las palabras que el personaje quisiera verter hacia fuera “como un recipiente sagrado donde se contuviera todo el dolor de su existencia” (Menéndez Salmón, 2013: 97). Aun así, según observa con acierto un habitante del pueblo, “lo que [...] estamos a punto de ver [esta noche] es culpa de lo que usted no me puede decir ni mostrar” (Menéndez Salmón, 2013: 96). En efecto, los ajusticiadores improvisados acaban matando a dos peones totalmente ajenos al crimen de Promenadia, pero convenientemente alejados de la comunidad como para fungir de sublimadores de la concupiscencia sanguinaria de la colectividad excitada por el asesinato. Mientras observa los dos cadáveres colgando de un árbol “igual que sábanas negras [...], harapos de carne”, Homero es sobrecogido por un “vértigo infinito que no se atreve a llamar culpa ni remordimiento ni pecado”. Es entonces

Cuando a su memoria acuden los abultados labios de la niña del pozo, sus pechos en agraz, el sabor un poco ácido de su vientre ya muerto, toda esa vida profanada que cabe en la longitud de un cuchillo y en ese hurto de amor en forma de arrancadas de azabache que Homero guarda en los bolsillos junto a la calderilla, el Longines de saboneta y la fotografía de cierta mujer a la que un día amó. (Menéndez Salmón, 2013: 99–100)

La intimidad tumultuosa del pensamiento de Homero ante la fisicidad tumefacta de los inocentes linchados por la jauría desvela que el maestro es el asesino y el violador incógnito de la niña. Un asesino cuya negrura anímica, pese a las apariencias, no se distancia de la de los aldeanos goyescos de Promenadia, pues todos los personajes que entremezclan sus sombras a lo largo de la “noche feroz” comparten la misma, irrenunciable condición de entidades caníbales, eso es, de individuos votados a afirmarse a costa del sufrimiento ajeno. En *La noche feroz* la guerra civil recién empezada es poco más que un puñado de palabras – bolchevique, raya, República – salpicando los discursos de un aglomerado humano demasiado sacudido por sus retortijones intestinos como para resultar

afectado por un conflicto que no comprende ni comparte. Aun así, la contienda – telón de fondo siempre presente cual amenaza destructora – se plantea como una suerte de explicitación apocalíptica y algo teatral de una violencia trágica que es “a natural tendency, an instinctual drive to aggression” (Cover en Lawrence-Karim, 2007: 301), y que queda descrita como estéticamente sugerente a la vez que dotada de una marcada “horrific quality” (Eagleton, 2009: 1).

La tendencia opuesta consiste en circunstanciar la brutalidad de la guerra civil y de la época dictatorial presentándola como históricamente específica, eso es, “resultado de una cultura en un momento histórico concreto que, mediante unos discursos y unas prácticas sociales determinadas, fabrica el acontecimiento violento y bélico” (Gómez López-Quiñones, 2006: 26). En otras palabras, frente a una lectura “biologista” de la violencia como la que propone Menéndez Salmón, se perfila – con mayor frecuencia, diría – una reconstrucción ficcional que apunta a destacar la excepcionalidad del caso español, resultado de una secuencia de concausas socio-políticas – al igual, por ejemplo, que el holocausto nazi o el fenómeno de los desaparecidos en la Argentina – y no mera emanación de una naturaleza humana intrínsecamente votada a la perpetración del mal.

Las novelas que se decantan por una interpretación “particularista” de lo violento en la España del Siglo XX – la mayoría dentro del corpus que estamos analizando – se encuentran sometidas a un ulterior desdoblamiento de la perspectiva, relativo en este caso a la caracterización política de la brutalidad representada. En efecto, ante la elección de ficcionalizar la guerra y la dictadura haciendo hincapié en su caracterización cronotópica, se plantea en primer lugar la posibilidad de optar por una lectura “pangeica” de la violencia bélica, eso es, transversal y de cierta manera común respecto a los bandos enfrentados. En segundo lugar, se registra una – natural, cabría observar – tendencia a proporcionar un retrato “banderizo” de la violencia, connotando la acción degenerada como propia de uno u otro bando, y, consecuentemente, sometiéndola al matiz de la denuncia, de la exaltación, de la reivindicación, o de algún que otro posicionamiento ideológico inherente al debate memorialista actual.

En lo que se refiere al primer caso, se aprecia una tendencia general hacia la “personalización” de lo brutal. Más en detalle, la baja de la

violencia no queda desdibujada a partir de un color político específico, sino que se perfila como una condición íntima y tentacular que afecta a todos los individuos involucrados en épocas revueltas como lo fueron el trienio bélico y los sucesivos años de régimen franquista. Sin ser ajena a los macro-movimientos colectivos del periodo que va reproduciendo, semejante ficción se concentra, más que en el sondeo pormenorizado de los avatares socio-políticos, en la distinción dentro de su universo interno entre víctimas y verdugos, dos categorías morales que – con un mayor o menor involucramiento de los autores – vuelven a negociar la distinción histórica entre vencedores y vencidos desde una perspectiva novedosa y marcadamente “interiorizante”.

Un ejemplo magistral de retrato “omnicomprensivo” de la violencia es *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez (2004), cuya arquitectura se ofrece como muestra de cuatro distintas formas de embrutecimiento del hombre, todas desencadenadas por un conflicto percibido como un sentido macroscópico y totalizante. Para el protagonista del primer cuento, en toda guerra

La violencia y el dolor, la rabia y la debilidad, se amalgaman con el tiempo en una religión de supervivencias, en un ritual de esperas donde entonan la misma salmodia el que mata y el que muere, la víctima y su verdugo; ya sólo se habla la lengua de la espada o el idioma de la herida. (Méndez, 2004: 14)

El enfrentamiento entre los dos ejércitos antes, y la dictadura después, son, entonces, tamices deshumanizadores que tienen el efecto de desalmar al hombre, desposeerlo de sus propios sentidos y convertirlo en número, estadística, mera carne: “cada muerto de esa guerra, fuera del bando que fuera, había servido sólo para glorificar al que mataba” (Méndez, 2004: 15). La percepción explicitada por Méndez invierte la consecuencialidad planteada por la lectura esencialista de la manifestación violenta, en la medida en que la acción brutal – en este caso impulsada por la guerra – queda concebida como la causa, y no el efecto, de una alteración profunda de la interioridad del hombre, que en principio no presenta rasgos degenerados, pero resulta permanentemente marcado por el contacto con el horror. El capitán del ejército vencedor que se convierte en cadáver a destiempo, debido al agotamiento psíquico que le provoca atestiguar la carnicería de

los campos de batalla; el estudiante que muere de hambre en medio del bosque junto a su hijo recién nacido; el preso que enloquece en la cárcel de Porlier, “convertido en una cicatriz de hombre incapaz ya de fijar la mirada sin sentir náuseas” (Méndez, 2004: 61); el profesor republicano que se reduce al estado de alimaña lucífuga en su propia casa, escondido en un armario que le proporciona amparo a la vez que le engulle, son todas imágenes de un estallido feroz que la guerra engendra y propaga como un miasma, y que sin embargo sobrevive obstinadamente a los limitados confines del trienio bélico.¹³⁹ La violencia evocada en *Los girasoles ciegos* se identifica con la sangre y con las entrañas – “he vuelto a revivir el olor de la sangre, he vuelto a oír el ruido de la muerte, he visto otra vez el color de las víctimas. Y eso es malo” (Méndez, 2004: 50) –, detonadores tangibles de un desgarrón anímico que el autor percibe – y describe – como irreversible e invalidante.

Al margen de la propuesta de *Los girasoles ciegos* – particularmente lograda en su retrato de la universalidad perniciosa de la violencia en la guerra –, también se encuentran modalidades narrativas que, a la vez que se detienen de manera variablemente pormenorizada – y puntual – en la contextualización histórica de su material temático, mantienen una pretensión más o menos atinada de equidistancia en su ficcionalización de la violencia. Se trata, en su mayoría, de obras que bien tematizan el punto de vista de personajes por alguna razón ajenos a – o alejados de – la faceta ideológica de los sucesos que sacuden la sociedad a su alrededor; o también de textos que sacan adelante una relativización milimétrica de la manida distinción entre “buenos” y “malos” que sigue primando en la narrativa post-mnemónica. Dicho de otra manera, podría hablarse de novelas que abordan el tópico de la violencia – “un asunto intrínseco a las tramas, a los puntos de vista, a los narradores y a la construcción de los personajes” (Gómez López-Quiñones, 2006: 106) – desde una perspectiva que no pretende defender ni condenar la acción de uno u otro bando, sino que, más bien, intenta problematizar el antecedente traumático y cauterizar su

139 Anota en su diario el protagonista del segundo cuento que “morir no es contagioso. La derrota sí. Y me siento retransmisor de esa epidemia. Allá donde yo vaya olerá a derrota” (Méndez, 2004: 45–6).

legado a partir de consideraciones que superen la toma de posición y el compromiso políticos.

Pertenece acaso a la primera tipología – siempre y cuando resulte pertinente mantener una clasificación perentoria dentro del ámbito que estamos analizando – *Donde nadie te encuentre* de Alicia Giménez Bartlett (2011), cuya narración se coagula alrededor de una perspectiva doblemente alejada del conflicto, a saber la de un psiquiatra francés que acude a España para investigar el caso del maquis conocido como La Pastora, y la del mismo Florencio Pla Meseguer.¹⁴⁰ En la novela, que alterna fragmentos narrados por el guerrillero con capítulos en tercera persona que relatan la búsqueda de Nourissier, la violencia tanto de la guerra civil como de la represión franquista es constantemente reproducida de manera diferida, a través de la reconstrucción de personajes que no acaban de involucrarse en el entorno político que los rodea y que, a la vez, filtran sus observaciones por medio de una reflexión puntual que configura una ulterior distancia – ideológica y, también, emotiva – del referente brutal. A propósito de su ingreso en el maquis, La Pastora clarifica que ella nunca había tenido “ideas como [los guerrilleros tenían], ni esas ni otras”; no obstante, se echó al monte porque allí “me trataban bien, como a una persona, con respeto” (Giménez Bartlett, 2011: 249 y 245 respectivamente). Las acciones violentas a mano de los guerrilleros que atestigua a continuación quedan descritas casi con extrañeza, a través de una lógica que no es política, sino profundamente humana, y que, por lo tanto, concibe la agresión como un instrumento de defensa, nunca como una modalidad de lucha. Pese a que La Pastora de carne y hueso fue “acusada de veintiocho crímenes” a raíz de su captura en el año 1960 (Yusta Rodrigo, 2003: 241), el personaje de Giménez Bartlett

140 La historia de La Pastora – que, al nacer con una malformación genital, fue registrada como Teresa y solo tras incorporarse a la guerrilla empezó a asumir el aspecto y la identidad de un hombre – constituye una faceta todavía escasamente investigada de la historia de la resistencia española a la dictadura (para más informaciones acerca del personaje remito a Segarra, 2009 y Serrano, 2001). En la ficción de Giménez Bartlett, el personaje relata su propia biografía en forma casi de entrevista, recorriéndola ante Nourissier y defendiendo su propia versión tanto de su juventud como de su lucha clandestina.

asegura no haber perpetrado ningún asesinato, e incluso muestra compasión hacia las víctimas de la extorsión o de la venganza de sus compañeros.

Por su parte, Lucien Nourissier facilita la perspectiva de quien, procediendo del extranjero, mira a España como un país bárbaro y sangriento, y es incapaz de comprender la exasperación feroz de los enfrentamientos intestinos que siguen produciéndose en el territorio español al mucho de acabar la guerra civil: “[h]e oído cosas terribles en este país, las he palpado, las he sentido. No creo poder seguir viviendo como hasta ahora lo he hecho. Me parece que soy como un niño mimado y no quiero serlo más” (Giménez Bartlett, 2011: 429). El periodista Carlos, su guía en la búsqueda de La Pastora, apoya de cierta manera la percepción del francés, mostrando hacia la brutalidad española la resignación propia de la costumbre:

Ya conozco el discurso: detestas la violencia y la fuerza bruta, y todos los españoles no somos más que bárbaros acostumbrados a ejercer ambas cosas hasta llegar incluso a matar. Somos un país de mierda, ¿no es eso? No intentes convencerme, yo pienso lo mismo; pero esto es lo que hay. Dices que te has enamorado de esta tierra, ¿verdad?, pues esta tierra es así y no como todos quisiéramos que fuera. (Giménez Bartlett, 2011: 464)

En *Donde nadie te encuentre* la violencia es esencialmente abordada a través del impacto que produce no en sus protagonistas, sino en un conjunto variado de espectadores que reflexionan desde la distancia, convirtiéndola implícitamente en meta-violencia, eso es, en especulación, sondeo y análisis antes que en retrato crudo. Su esencia resulta explicitada como propia de la España de la postguerra y tajantemente irradiante, eso es, capaz de afectar a la par – contagiar, escribía Méndez – todo sujeto que entre en contacto con sus manifestaciones. Evidentemente, no se trata de una brutalidad desencadenada en un contexto de vacío ideológico; no obstante, en lugar de detenerse en el contexto, la autora opta por fijarse en los efectos que lo violento produce en la sensibilidad de sus personajes, dejando al lector la elección de acercarse con mayor detenimiento en las cuestiones políticas de la época.

Diferente es el posicionamiento de aquellas obras que, pese a que no pretenden conferir al acto brutal un adjetivo específico – “republicano” o “franquista”, en primer lugar –, sí “se mojan” en la discusión memorialista y defienden una lectura propia de lo violento, a menudo encasillada por

la crítica en el sendero argumentativo notablemente tramposo – y necesariamente heterogéneo – del “reparto de las culpas”. Acaso la muestra más conocida sea, una vez más, *Soldados de Salamina*, “criticized severely and [...] called revisionist” al poco de ser publicado, debido a que una parte de la crítica juzgaba condescendiente su retrato del falangista Sánchez Mazas (Schouten, 2010: 164–5). En la obra, más bien, la violencia se convierte en objeto (meta)literario de investigación, con lo cual resulta mapeada a través de la lente transgeneracional, y no meramente recreada en un contexto de representación “mimética” del pasado. El fusilamiento del falangista queda representado en tres puntos distintos de la narración – en cada una de las secciones que componen el texto –, y es sometido a un nivel creciente de reflexión, vinculada con interrogantes trascendentes respecto al conflicto. Objetivo de la especulación de Cercas – tanto el literario como el real – no es apoyar ni condenar una causa o la contraria, sino matizar el macro-destello brutal del que se originaron los enfrentamientos civiles, renunciando al apriorismo partidista – por lo menos pretendidamente. De manera similar, en *Ayer no más* Andrés Trapiello (2012) se niega a dar por asumido un concepto tan articulado como el de “culpa” y – como veremos con más detenimiento – reproduce repetidamente, desde una perspectiva cada vez distinta, el episodio violento en que estuvo involucrado el padre de su protagonista durante la guerra, con tal de desmenuzarlo hasta comprender sus pormenores. Además, resulta evidente el intento del autor por individuar un lenguaje, un acercamiento hermenéutico y una escritura que resulten funcionales a la conciliación en lugar de configurar más violencia (aunque esta tan solo sea verbal o argumentativa).

Textos como el de Cercas y el de Trapiello – profundamente diferenciados en sus fundamentos argumentativos, pero concordes en su rechazo de una lectura maniquea de la violencia – arrancan de la idea según la cual es necesario encontrar un nuevo lenguaje y un nuevo acercamiento no solo para ficcionalizar, sino también para rememorar la historia española reciente. Para hacerlo, sostienen la necesidad de abandonar la idea de una “razón” absoluta e indiscutible, en favor de un desmontaje crítico de la violencia, que abarque la polifacética complejidad del fenómeno tanto en la guerra como durante la dictadura, sin limitarse al acostumbrado binomio condena-absolución. Se trata, evidentemente, de una propuesta arriesgada

desde el punto de vista tanto estético como ideológico, no tanto por su uso de la brutalidad de antaño como instrumento de especulación alrededor de la sociedad contemporánea – que, de cierta manera, se origina de aquella –, sino porque su llamamiento a la relativización hermenéutica se convierte fácilmente en objeto de distorsión. Aun así, la aportación de semejantes novelas al actual discurso post-memorialista constituye, acaso, uno de los factores más innovadores de la narrativa producida en las últimas décadas alrededor de los años 1936–1975.

Para último, la gran mayoría de las obras que he podido analizar en el presente capítulo permite observar que dentro de la ficción post-mnemónica sigue primando una representación “tradicional” de lo brutal, centrada en “otorgar legitimidad a un tipo de violencia y desprestigiar simultáneamente otros” (Gómez López-Quiñones, 2006: 105). En otras palabras, una narrativización que exalta una determinada clase de acciones bélicas o post-bélicas – por lo general, las que van conectadas con los ideales de la República –, a la vez que desestima y descalifica las manifestaciones violentas perpetradas por el bando que ganó la contienda. Se trata de un corpus notablemente heterogéneo de novelas que tematizan la violencia de manera multicapa, vertebrándose, por ejemplo, alrededor de su faceta inmaterial y psicológica (*La voz dormida*, de Dulce Chacón, 2011); la denuncia de su impunidad a largo plazo (*Mala gente que camina*, de Benjamín Prado, 2011); la necesidad de recrearla sin filtros sensacionalistas y para-cinematográficos (*¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, de Isaac Rosa, 2007); su reconstrucción pormenorizada con ademanes de investigación historiográfica (*Trece rosas rojas*, Fonseca, 2011); o una sentimentalización casi heroica de la violencia sufrida, que ennoblece a quien la padece y desprestigia a los verdugos (*El corazón helado* y, en general, todos los *Episodios de una guerra interminable* de Almudena Grandes, 2010, 2012, 2014a, 2014b). Las modalidades de adaptación ficcional varían según el estilo del autor, traducándose en una multitud de sombras que van desde la escenificación minimizada en Chacón – quien se exime de representar directamente la violencia y, en cambio, confía su relato a las conversaciones entre sus personajes –, hasta las torturas en contra de las mujeres encarceladas reproducidas de manera explícita entre las páginas de la novela de Prado. Prescindiendo de una imposible – y escasamente útil – sistematización del dato estético, cabe

observar que el elemento sobresaliente de esta tipología ficcional es su posicionamiento ético, que configura una condena neta y perentoria de la violencia franquista en sus múltiples declinaciones y, al mismo tiempo, ensalza y reivindica las víctimas. En lo que se refiere a la violencia vinculada con la acción del bando republicano (aludida, por ejemplo, en *La voz dormida*, *Trece rosas rojas*, *El corazón helado* e *Inés y la alegría*), la tendencia de los autores que he tomado en consideración parece coincidir con una actitud justificativa (que lee, por ejemplo, la faceta criminal de la actividad del maquis como necesaria para la lucha antifranquista) o, también – como veremos en el cuarto capítulo –, “relativizadora”, en la medida en que, sobre todo en lo que se refiere a los años de la guerra civil, la brutalidad de los paseos y de las chekas es representada como minoritaria y asistemática, en oposición con las matanzas organizadas por los altos mandos del ejército nacional y, más tarde, del nuevo estado. Ahora bien, la que ante los ojos de un observador ajeno a la historia de España podría ser interpretada como una “doble moral” aplicada por los escritores a la hora de enfrentarse con los antecedentes históricos adoptados como base temática refleja, a mi parecer, la posición mayoritaria dentro del debate memorialista, a saber, la que solicita un replanteamiento de la memoria común, fundamentado en una parificación de la disimetría de antaño entre vencedores y vencidos, y orientado hacia la rehabilitación histórica y social de las víctimas de la guerra y de la dictadura.

A modo de conclusión – necesariamente abierta y provisional –, podría observarse que las modalidades de representación de la violencia constituyen un significativo instrumento de análisis de la ficción post-mnemónica actual, sobre todo en lo que se refiere a las irrenunciables y constantes conexiones entre esta y el ámbito socio-político del que se origina y dentro del cual se desenvuelve. Las dificultades intrínsecas en su ficcionalización – que roza en todo caso la dimensión de la opinión y del juicio ideológico, nunca intrascendente en este ámbito – constituyen una muestra más de la extrema complejidad que el tópico de la guerra civil sigue presentando para los autores de segunda y tercera generación, alejados cronológicamente del referente traumático, pero todavía plenamente involucrados en su legado político y emotivo.

