

La voz dormida: una novela de género

Recuérdese para comprender la activísima participación del sexo femenino en la revolución marxista su característica labilidad psíquica, la debilidad del equilibrio mental, la menor resistencia a las influencias ambientales, la inseguridad del control sobre la personalidad y la tendencia a la impulsividad [...].

— ANTONIO VALLEJO-NÁJERA, *Psiquismo del fanatismo marxista. Investigaciones psicológicas en marxistas femeninos d elincuentes* (en Nadal, 1987: 372-3)

Dulce Chacón, escritora extremeña fallecida en el año 2003, se dio a conocer en el panorama literario contemporáneo ante todo a través del verso, y, más tarde, con la llamada *Trilogía de la huida*, en la que exploraba los pliegues de la sensibilidad femenina arrancando del conflictivo tópico del maltrato.¹ En 2000 se midió por primera vez con la guerra civil y con la larga persistencia de sus cicatrices en la novela *Cielos de barro*, a la que, por lo menos cronológicamente, sucedió *La voz dormida*, publicada dos años después y ganadora del premio “Libro del año 2002”, otorgado por el Gremio de Libreros. En realidad, según declaraba Chacón misma, el proyecto de escritura de *LVD*² fue el primer trabajo en que la autora virtió su interés hacia la ficcionalización de la contienda; no obstante, a lo largo de la investigación preparatoria, la idea de una novela de intriga vertebrada

- 1 Constituyen la trilogía las novelas *Algún amor que no mate* (1996), *Blanca vuela mañana* (1997) y *Háblame, musa, de aquel varón* (1998).
- 2 De aquí en adelante utilizaré la sigla *LVD* para hacer referencia a la novela. La edición que he empleado para el presente estudio es Dulce Chacón (2011): *La voz dormida*, Madrid: Santillana.

alrededor de las dinámicas de opresión y enfrentamiento social, como es *Cielos de barro*, la “atravesó” (Velázquez Jordán, 2002–2003), de modo que prefirió pausar la redacción de su primer borrador en favor de un segundo, no menos ambicioso.

Criada en un ambiente familiar “muy de derechas, muy monárquico [...]” (Crespo, 2002: 27), la autora manifestó que *LVD* le había surgido de una necesidad íntima de “explorar lo que no me contaron” (Olmedo, 2003), sobre todo en lo que se refiere a la feroz represión de la emancipación y de la politización que la mujer había logrado en la época republicana. El resultado es una novela que más que cualquier otra de la misma autora resulta profundamente femenina en cada uno de sus matices, empezando por el estilo narrativo – visceral, emotivo – y acabando con la caracterización de los personajes principales, en mayoría mujeres a la vez comunes y excepcionales.

LVD abarca un periodo de tiempo que se extiende durante más de veinte años, desde 1941 hasta 1963; la narración va repartida en tres partes, que persiguen el compás lento y exasperado de la espera de una ejecución antes, y luego el intrincado despliegue de sus consecuencias.³ El fulcro de la narración coincide con las historias de un grupo de “rojas” reclusas en la cárcel madrileña de Ventas, y de los enlaces afectivos, familiares y políticos que estas entretienen, dura y flébilmente, con el mundo exterior. El elemento vertebrador de la novela es la figura de Hortensia, una miliciana cordobesa que en Ventas aguarda la pronunciación de su sentencia y, al mismo tiempo, el cumplimiento de su embarazo.

En la novela resulta dominante el punto de vista, el relato de un gran número de mujeres a las que, según opina Chacón, se les ha arrebatado el rol de protagonistas de la historia, redoblando así su derrota.⁴ La consecuencia

3 En las primeras dos partes, cuya ambientación preferente es la cárcel, la acción tan solo abarca el espacio de pocos meses. Es como si la autora adecuara el ritmo de su relato a las condiciones en las que viven sus personajes: el tiempo de la prisión, dominante en las primeras dos secciones, es una dimensión lenta, pausada y monótona, mientras que la vida fuera de los barrotes, elemento de interés de la tercera parte, se desenvuelve de manera frenética, en guisa de una lucha constante por la supervivencia.

4 Comenta la autora que su interés por la componente femenina como actor social de la guerra y de la postguerra reside en el hecho de que las mujeres “perdieron dos veces.

inmediata es que los personajes masculinos de la novela, nunca alcanzan el mismo espesor moral – y narrativo – de sus hijas, compañeras o mujeres. Por una suerte de inversión paradójica respecto a la que Chacón considera la actitud dominante de la postguerra y del franquismo, los hombres de *LVD* no son protagonistas ni héroes, sino figuras secundarias que gozan de una luz refleja. El lector raramente llega a verlos sino a través de los ojos, de la escritura o de los recuerdos de las protagonistas, como si en la narración se quisiera dejar claro que su historia ya se ha dado a conocer.

Una omnisciencia *sui generis*: acerca de la voz narrativa

En lo que se refiere a la narración, *LVD* a primera vista puede parecer formalmente menos compleja respecto a *Cielos de barro*, donde la autora entrelazaba entre sí dos historias situadas en épocas distintas y experimentaba la alternancia acompasada entre diferentes “tiempos del relato” y diégesis narrativas.⁵ En efecto la obra presenta a lo largo de todo el texto una narración que es claramente perceptible como extradiagética y heterodiegética, pero que desde las primeras líneas parece ejercer de manera peculiar su posición externa y omnisciente respecto a la historia contada:

La mujer que iba a morir se llamaba Hortensia. Tenía los ojos oscuros y no hablaba nunca en voz alta. Sólo cuando una risa le llenaba la boca, se le escapaba un Ay madre

Una, al ser despojadas de los derechos que habían adquirido en la II República y otra porque fueron las derrotadas. Creo que perdieron tanto las mujeres de izquierdas como las de derechas porque a ambas se les impuso el sometimiento de ser únicamente madres y amas de casa” (Olmedo, 2003).

- 5 Tomando como referencia las teorías de Genette (1989a), en *Cielos de Barro* es posible observar como Chacón elabora una sucesión progresiva, en capítulos alternados, entre una narración extradiagética, referida a la larga historia de una familia de terratenientes extremeños, con una intradiagética, centrada en mayoría en el tiempo contingente respecto al de la enunciación y confiada a la voz de un anciano labrador de la misma región.

mía de mi vida que aún no había aprendido a controlar, y lo repetía casi a gritos sujetándose el vientre. Se pasaba gran parte del día escribiendo en un cuaderno azul. Llevaba el cabello largo, anudado en una trenza que le recorría la espalda, y estaba embarazada de ocho meses. [...] La mujer que iba a morir no sabía que iba a morir. (*LVD*: 13)

Ya desde el comienzo es posible inferir una primera marca narrativa que caracteriza *LVD*, es decir la tendencia del narrador hacia la inserción sin aviso previo en el flujo de su relato de unas breves y tajantes frases prolépticas – en algunos casos tan solo sintagmas – que constituyen una anticipación indefinida de lo que acaecerá en las páginas siguientes. En algunas ocasiones, dichas sugerencias puntuales adelantan el desenlace positivo de una situación al parecer desesperada; en otras, en cambio, lo que el narrador expone con antelación es la frustración de las esperanzas de sus personajes, como si quisiera evitar al lector el desarrollo de expectativas positivas.

Cuando marca su voz de manera tan rotunda, el narrador delata una atención y un cuidado afectivo bidireccionales – además de exquisitamente femeninos, casi maternos –, concentrados tanto hacia los receptores del material que expone, como hacia los sujetos que lo protagonizan.⁶ Lejos de estar envuelta en la frialdad que en ocasiones caracteriza su tipología, la voz narrativa se mestiza con los vuelcos anímicos y vitales de sus personajes, llegando a hibridarse con su fuero interior y difuminando el límite entre el narrador y lo narrado, más allá de los consabidos efectos del estilo indirecto libre. Además, desde un punto de vista perspectivo, es significativo destacar que la narración raramente pierde el contacto visual con sus protagonistas – en otras palabras, permanece simbólicamente al lado de sus personajes principales –, incluso corriendo, de vez en cuando, el riesgo de producir huecos que el lector tendrá que rellenar combinando datos. En efecto, el narrador parece suministrar intencionadamente su omnisciencia

6 La sensación de familiaridad, incluso casi de refugio, que el lector llega a asociar a las que inicialmente tiende a percibir como intromisiones del narrador es, según creo, uno de los efectos más logrados de la escritura de *LVD*. Chacón, de hecho, consigue establecer entre narrador y lector una suerte de liturgia, un hábito que configura un sólido intercambio que, pese a no cobrar la consistencia de un verdadero diálogo, se sitúa en una dimensión participativa que va más allá del simple binomio narración-recepción.

con parsimonia y en numerosas ocasiones se limita a la versión que resulta accesible a sus mujeres, sin añadir detalles y renunciando a su perspectiva interna. Un ejemplo de semejante actitud es la descripción de la ejecución de Hortensia, que es referida no por medio de instancias heterodieéticas, sino a través de los cuentos y las voces que circulan entre las compañeras de prisión al día siguiente:

–Dicen que la nueva la acompañó a la capilla y se quedó fuera con la hija toda la noche.
[...]
–Y que el cura la quiso convencer para que confesara y comulgara. [...]
–Y dicen que la Zapatonos le metió prisa para vestirse. [...]
Y dicen, *y es cierto*, que cuando el capellán se marchó de la capilla, Hortensia escribió una carta. [...]
[C]uentan que aquella madrugada, Hortensia miró de frente al piquete, como todos.
–¡Viva la República!
Y dicen, *y es cierto*, que una mujer se acercó a los caídos y se arrodilló junto a Hortensia.
(LVD: 243–4 [énfasis mío]).

Es evidente como la narración, formalmente heterodieética, llega en realidad a colocar a quien la recibe en una posición netamente interna respecto a los acontecimientos. La información procede en su mayoría de la información que circula en la cárcel, encarnada por ese “dicen” tan reiterado como significativo, y complementada por los anónimos comentarios homodieéticos “y es cierto”, que delatan la omniscencia de la voz narrativa.

Debido a la distorsión hiper-sentimentalizada de la voz narrativa, una parte de la crítica ha señalado que, por un evidente “predominio de la emoción sobre el devenir narrativo, [la obra] no encaja técnicamente con los patrones del género novela” (Picornell-Belenguer, 2006: 129), debido a que la expresión prevalece sobre la narración, dando lugar a un producto literario de estatuto cuando menos dudoso.⁷

7 Para textos parecidos al que estamos analizando Mainer habla de “*ternurización* del tema [bélico], que carga el énfasis en la dimensión personal de los sufrimientos y los recuerdos, lo que significa una cierta pérdida [...] de lo histórico a favor de lo sentimental” y la configuración de novelas “ayunas de solvencia histórica, plagadas de ingenuidades y de personajes de cartón piedra” (en Juliá, 2006: 155–6 [énfasis en el original]).

Un coro que canta *in crescendo*: del aplastamiento a la afirmación de la figura femenina

Que la imposibilidad de articular palabras es una piedra angular en el desarrollo narrativo de *LVD* se intuye aun antes de abordar sus primeras páginas, que la escritora, en su dedicatoria, ofrece “[a] los que se vieron obligados a guardar silencio”. Tan solo el título basta para entrever desde el principio la centralidad que adquiere para el texto el motivo de un sonido que, aunque no exteriorizado, sobrevive en el desconocido lugar donde está guardado para explotar a tiempo debido, desencadenando su carga emotiva, mnemónica y, acaso, perturbadora.

LVD podría etiquetarse esencialmente como una novela de vencidos: sus protagonistas absolutos son los perdedores de la guerra civil, con un interés específico por esos sectores sociales que más sufrieron la represión franquista y – no menos significativamente – la creación supuestamente fallida de un espacio de encuentro cívico con la contraparte a lo largo de la transición a la democracia. Objeto preferente del interés de la autora es la doble persecución – formal e informal – de la mujer durante la postguerra, ante todo como sujeto político – por los antecedentes acumulados a lo largo de la fase bélica – y no con menor relevancia, como entidad de género, reinterpretada en su naturaleza, anonadada en su conciencia social y autonomía de juicio y, en última instancia, confinada al rol de madre y esposa. Para decirlo con las palabras de la historiadora Fernanda Romeu Alfaro, mencionada por Chacón en los agradecimientos de *LVD*, las mujeres padecían

por un lado [...] las represiones lógicas de [l] gobierno [dictatorial]: encarcelamientos, persecuciones, torturas, etc.; y por otro lado, inmersas en la cultura marcadamente autoritaria y masculinizada, ten[ían] que renunciar en muchos casos [...] a tener su propio espacio emocional y personal. (Romeu Alfaro, 2005: 16)

Un perfil en que encajan, como veremos, casi todos los personajes femeninos de *LVD*.

Ante todo, desde el punto de vista “espacial” la trama de la novela de Chacón se desarrolla alrededor del binomio prisión-mundo exterior, dos

ejes en contacto constante y, a la vez, cercanos aunque en apariencia opuestos. La vida en el interior de Ventas se rige por reglas propias, por rutinas atemporales que imponen el hambre y la violencia, y por dinámicas afectivas que suponen la creación de comunidades del alma, en sustitución de los núcleos familiares de procedencia. Lo que está más allá de los muros de la cárcel es una ciudad animada por masas descomunales de individuos que intentan salir adelante después del conflicto, un enorme teatro de pobreza del que Ventas, bien mirado, no es sino la expresión o, más sencillamente, una maqueta en tamaño reducido.

El silencio es la costumbre dominante en las galerías de mujeres. Silencio para no delatar en los interrogatorios un activismo político que costaría una condena definitiva, o no revelar el nombre de quien se escapó a las batidas de las tropas franquistas. Silencio también por pudor, vergüenza, exceso de sufrimiento; silencio para protegerse de un recuerdo que humilla o desgarrar la conciencia. Al igual que en el penal, también fuera se calla: se ocultan pasados sospechosos, parientes que militaron en el bando desafecto, comportamientos e ideologías que, al no ser tolerados por el nuevo régimen, impiden vivir de manera honrada en un ambiente social marcadamente inhospitalario.⁸ Así, desde las primeras páginas el fondo sonoro de la novela es una letanía monacorde de cuchicheos sumisos y temerosos, de frases entrecortadas y de autocensura. Un ruido que, según matiza la autora, inicialmente apenas estorba el silencio impuesto por los vencedores, pero que contiene un potencial ensordecedor.

En la “familia” de reclusas que protagoniza la narración, quien más se opone a la exigencia forzosa de guardar silencio es Hortensia, miliciana que al acabar el conflicto se une a la guerrilla con tal de escabullirse de las torturas que diariamente le inflige la Guardia Civil para arrancarle la posición del escondite de su esposo Felipe, también oculto en el maquis. En Ventas Hortensia tiene un juicio pendiente; no obstante, con un temple que Chacón matiza como heroico, participa en la actividad clandestina de alfabetización y formación política que se lleva a cabo en la prisión y

8 “[E]n los tiempos que corren hay que guardarse unas verdades”, piensa Pepita – la hermana de Hortensia – tras mentir alrededor de las circunstancias en las que murió su padre (*LVD*: 27).

no renuncia a mantener contactos con el exterior a través de su hermana Pepa. Con tal de no ser descubierta, Hortensia traga sistemáticamente las cuartillas que recibe clandestinamente, mascullándolas y escondiéndolas en las entrañas al igual que su voz y vertiendo las palabras sofocadas en un cuaderno azul que escribe casi obsesivamente en forma de diario dirigido a Felipe. En el cuaderno Hortensia apunta fragmentos de vivencias personales – presentes y pasadas – que sus carceleros pretenden silenciar, a la vez que elabora una crónica de la vida en la prisión, para dejar constancia del paso de compañeras cuyo nombre se quiere “borrar de la historia”.⁹ Hortensia aprende a escribir en la milicia, siendo ya mayor, en el “verano de mil novecientos treinta y siete” (*LVD*: 210). Su cuaderno son las paredes del caserón abandonado que el grupo utiliza como base, en una Extremadura ya casi enteramente ocupada por las tropas nacionales; su maestro es el Chaqueta Negra, cabeza de su batallón y amigo fraternal de Felipe. Paradigmáticamente, la guerra da a Hortensia la capacidad de ser autora del relato de su propia vida y no sencillamente receptora de un cuento elaborado por manos ajenas, es decir la facultad de empuñar un lápiz ella misma y convertir su voz en escritura, transmitiéndola. Convencida de la necesidad de ejercer ese derecho, Hortensia procura despertar las conciencias de sus compañeras en un momento en que una nueva manera de hacer historia y memoria se hace valer con prepotencia:

Hay que sobrevivir, camaradas. Sólo tenemos esa obligación. Sobrevivir. [...] Para contar la historia [...]. No habremos perdido hasta que estemos muertas, pero no se lo vamos a poner tan fácil. (*LVD*: 135–6)

Tras la ejecución de la sentencia de muerte la resistencia “gráfica” de Hortensia es recogida por su hermana Pepa, a la que la difunta pide que cuide de su hija recién nacida “le lea su[s] cuaderno[s] *en voz alta*” (*LVD*: 253 [énfasis mío]).

- 9 La referencia es a la conocida última carta que la joven militante de las JSU Julia Conesa envió a su familia desde la cárcel de Ventas antes de ser ajusticiada en agosto de 1939 (“Besos a todos, que ni tú ni mis compañeras lloréis. Que mi nombre no se borre de la historia”, texto reproducido en Fauré, 2010: 583). El texto del documento, que Chacón copia integralmente en la novela (*LVD*: 220), se enmarca en un conjunto articulado de referencias textuales a las llamadas “Trece Rosas”.

Ahora bien, el ejemplo de Hortensia y su determinación por preservar su voz para cuando se acabe el silencio son diferentemente captados por el pequeño grupo parafamiliar al que la miliciana pertenece a lo largo de su reclusión.

Entre las presas, quien no duda en confiar su historia es Reme, la más anciana, trasladada a Ventas de un no mejor especificado pueblo de Murcia con una condena de doce años por “[a]yuda a la rebelión militar” (*LVD*: 57). Su crimen consiste en haber dejado a la vista, al lado de una ventana de su casa, una bandera republicana a medio bordar, en un pueblo ya tomado por los rebeldes desde principios de la contienda.¹⁰ El arma catártica de la reclusa es la risa, que le sirve para restar relevancia a un dolor que, de no estar controlado, la enloquecería. Soltar palabras en forma de historietas chistosas, convertir atrocidades recientes en aventuras atemporales supone para el personaje una forma de consuelo a la que las demás reclusas se ofrecen escuchándola y “simulando que nunca la han oído lamentarse” (*LVD*: 57). La reclusión supone para Reme la creación de una conciencia política antes inexistente, que la impulsa, al salir de Ventas y tras medirse con el legado de Hortensia, a sumarse a la lucha clandestina: su postura hacia la guerra y el silencio ya no es la de quien busca desahogo en las palabras, sino la de quien se activa por mantener en vida la chispa de la resistencia, y conferir un sentido a las voces acalladas.

Marcadamente distinta es la relación con su propio pasado que entretiene Elvira, una joven valenciana apodada “la niña” quien, en efecto, a lo largo de la guerra no es más que una adolescente en absoluto involucrada en actividades políticas. La memoria de Elvira, antes de ser palabra, es objeto, ya que resulta enteramente aglutinada en una desgastada maleta de piel que la joven conserva con cuidado reverencial y en la que hunde la mirada, fingiendo buscar objetos, cuando la realidad de la cárcel se hace demasiado angustiosa. La joven es detenida por encontrarse a finales de marzo de 1939 en el puerto de Alicante, amasada junto a un microcosmos de desamparados

10 El motivo de la detención del personaje femenino a causa de una bandera a medio bordar puede leerse como una reelaboración de la leyenda de Mariana Pineda, según tradición ajusticiada en Granada en 1831 “por hallarse en su casa una bandera tricolor a medio bordar [...], dentro de la cual se leían las palabras *Igualdad, Libertad, Ley*” (Gálvez Ruiz-Sánchez Gómez, 2008: 139).

procedentes de los últimos reductos de la España republicana con la esperanza de una evacuación en barco hacia Orán. La maleta que llevaba en el momento de la detención es la misma que había acompañado al padre de Elvira, capitán del ejército de la República, en la batalla de Guadalajara y que fue devuelta a la niña y a su madre como única constancia de la desaparición del hombre; también, es la misma que Paulino, hermano de Elvira y miliciano, cargó en el coche con el que trasladó a Alicante a las mujeres de su familia, volviendo enseguida a incorporarse a una lucha ya perdida. Fiel a su cometido, la maleta de Elvira es el contenedor de vivencias que la niña, por lo menos a principios de la novela, no es capaz de elaborar completamente ni explicitar debido a su temprana edad. Al mismo tiempo, es todo lo que sobrevive de una familia rota, tras el fallecimiento de la madre y la falta de noticias del hermano.¹¹ Más que las palabras de la niña, es entonces esta pieza de su pasado, junto a su contenido que casi adquiere la connotación de una reliquia, lo que transmite a las demás reclusas del grupo un relato que Elvira todavía no consigue articular, pero que aguarda en una caja de Pandora *sui generis*, listo para derramarse hacia el exterior y, no con menos fuerza, hacia el futuro de la “chiqueta”.

En la “familia” carcelaria de Hortensia, solo un miembro se opone rotundamente a soltar ni la menor palabra alrededor de su pasado. Se trata de Tomasa, una extremeña de un pueblo de Zafra, de la que tan solo se conoce que fue trasladada a Ventas desde la cárcel de mujeres de Olivenza, donde permaneció dos años con una pena de muerte pendiente, luego conmutada por treinta años de reclusión.¹² Tomasa, al parecer, persigue una

11 De Martina, la madre de Elvira, se dice en *LVD* que falleció en el Campo de los Almendros, un campo de concentración para prisioneros políticos levantado a toda prisa en las afueras de Alicante a finales de marzo de 1939. Las atroces condiciones de este *lieu de mémoire*, del que muchos de los republicanos refugiados en el muelle de Alicante fueron luego trasladados a las varias cárceles franquistas, van relatadas en la obra homónima en la que el escritor Max Aub (2001) recoge el testimonio del compañero y ex prisionero Manuel Tuñón de Lara.

12 El pueblo de Olivenza, en la provincia de Badajoz y situado cerca de la frontera con Portugal, es conocido por la violenta secuencia de asesinatos y torturas que anunció la llegada de las tropas franquistas entre 1936 y 1937 (para una profundización, véase Preston, 2013: 445).

rigurosa y personal política de no-colaboración, directa o indirecta, con el enemigo, por lo tanto se niega a participar en los talleres de costura que proporcionan prendas al ejército franquista, no comulga ni se confiesa, desafía continuamente la autoridad de las funcionarias. De ella, que parece lucir ideales libertarios y antifranquistas profundamente arraigados, se vocea entre las galerías de Ventas que en 1931 participó en la masacre de cuatro guardias civiles en Castilblanco, durante una huelga convocada por la FNNT. Tomasa guarda silencio incluso con sus propias compañeras: el único indicio enigmático y sutil acerca de su pasado es la búsqueda obsesiva y, a la vez, sumisa de noticias relativas al mar, que intenta captar de toda reclusa a la que llega a acercarse. Tomasa calla porque está convencida de que un sonido pronunciado entre barrotes se convierte inevitablemente en propiedad del enemigo, sometiéndose entonces a quedar distorsionado, manipulado, utilizado como arma para aplastar las últimas resistencias de quien lo soltó. Contar una historia equivale para ella a entregarla a la Historia escrita por los vencedores, quienes se empeñan en decretar que la guerra ha finalizado y que existe una sola clase de dolor y de difuntos merecedores de ser llorados en voz alta. Ella, en cambio,

se niega a aceptar que los tres años de guerra comienzan a formar parte de la Historia. No. Sus muertos no forman parte de la Historia. Ni ella ha sido condenada a muerte, ni le ha sido conmutada la pena, para la Historia. Ella no va a dar treinta años de su vida para la Historia. Ni un solo día, ni un solo muerto para la Historia. Tomasa no piensa contar la suya hasta que todo esto no haya acabado. Y será lejos de este lugar. Lejos. (*LVD*: 33)

Conforme se desarrolla la novela el lector descubre que la razón del mutismo de Tomasa arraiga en el hecho de que durante la guerra se le inligió un castigo con el que el personaje no piensa cumplir, y que a la vez la oprime como ninguno de los impuestos por los tribunales militares. Por un cruel juego de espejos y contrarios, su condena nada tiene que ver con la pena de muerte decretada en Olivenza, sino que se identifica con la obligación de sobrevivir a toda su familia exterminada por los rebeldes exclusivamente para relatar su experiencia trágica y convertirse, entonces, en una amonestación de carne y hueso para quienes se oponían a la avanzada de los nacionales. El silencio auto-impuesto y perseguido a rajatabla por

Tomasa empieza a quebrar tras el fusilamiento de Hortensia, que hace que el cuento de Tomasa explote, articulado con palabras que por fin salen de su boca a gritos y a borbotones, “como un vómito de dolor y rabia” (*LVD*: 237). El grito de Tomasa se hace emblema de esa “voz dormida” que titula la novela, un sonido latente y cargado de contenido, que puede pasar desapercibido durante años e incluso décadas, pero que se conserva intacto hasta salir al exterior:

Grita [Tomasa]. Para que despierte su voz, la voz que se negó a repetir la caída de unos cuerpos al agua. Porque contar la historia es recordar la muerte de los suyos. Es verlos morir otra vez. [...] Palabras que estuvieron siempre allí, al lado, dispuestas. La voz dormida al lado de la boca. La voz que no quiso contar que todos habían muerto. [...] Vivirás para contarlo, le habían dicho los falangistas que empujaron el cadáver de su marido al agua. Vivirás para contarlo, le dijeron, ignorando que sería al contrario. Lo contaría, para sobrevivir. (*LVD*: 238–40)

La impresión que se desarrolla compaginando y comparando las diferentes historias de guerra que Chacón recrea en *LVD* es que cada aportación particular se convierte en una pequeña pieza que concurre a la formación de la articulada y variada imagen coincidente con el relato republicano y femenino de la guerra civil. Inicialmente sofocado dentro de la prisión – y, a la par, en el ambiente exterior monopolizado por la voz grandilocuente del régimen –, ese cuento mortificado y aplastado sobrevive ante todo gracias a la conciencia de quienes no aceptan la opresión y se niegan a callar. Se trata inicialmente de sujetos aislados como Hortensia, quienes, sin embargo, actúan como agentes aglutinantes de una memoria desparramada y rota, y hacen que el cuchicheo inicial vaya cobrando consistencia, fuerza y cuerpo a medida que más individuos aportan su contribución. Según parece argumentar Chacón, es la unión entre derrotados, el establecimiento de una sólida red afectiva lo que permite que “la voz dormida” sobreviva a la milimétrica represión de la postguerra y resulte no solamente conservada, sino también entregada a las generaciones que crecieron escuchándola a escondidas o a medias. Paradójicamente, su altavoz es justamente el lugar encargado de sofocarla, ya que es desde la cárcel donde la identidad femenina cobra cuerpo y definición, conservándose en los años.

La política es “un bicho mu’ malo”: retratos de resistencia en la España franquista¹³

Entre otras actividades que fungen de distracción ante el horror de la cárcel, hacia mediados de la novela algunas reclusas de Ventas, por iniciativa de Elvira, ensayan a escondidas una zarzuela que se plantean representar para sus compañeras. Se trata de *La tempranica* de Gerónimo Giménez, una obra de ambientación granadina centrada en los amores entre una gitani-lla y un conde.¹⁴ En *LVD*, por su popularidad y por el tono alegre que lo caracteriza, entre las celdas empieza a difundirse *La tarántula*, uno de los pasos iniciales de la pieza:

La tarántula e’ un bicho mu’ malo.
 No se mata con piedra ni palo.
 Que se huye y se mete por to’s los rincones
 y son muy malinas sus picazones. [...]
 ¡Maldita la araña que a mí me picó! (*LVD*: 222–4)

En realidad, la primera aparición de una araña venenosa en *LVD* no coincide con esta referencia musical, sino que se coloca dentro de una amplia y sugerente metáfora elaborada por Pepita, la hermana de Hortensia que nunca ha estado involucrada en actividades de talante político. El contexto es el terror que sobrecoge a la joven siempre que un mensaje cifrado de su cuñado Felipe reclama su presencia inmediata en el monte para recibir recados o transmitir mensajes. Para Pepita la política “es una araña peluda muy negra muy negra” (*LVD*: 71), que teje lenta e inexorablemente una tela pegajosa en la que todos acaban quedando atrapados: su padre, su hermana, e incluso quienes, como ella, quisieran escaquearse.

Pese a sus temores, por el pasado señalado de sus familiares y por sus vínculos afectivos, Pepita no consigue desenredarse de un contexto de tácita y clandestina oposición al régimen, que aun se empeña en rechazar.

¹³ *LVD*: 222.

¹⁴ Para una ficha completa de la pieza, véase Casares Rodicio (2006).

Ante todo, beneficia de una red de socorro mutuo entre antiguos camaradas que le permite alojarse y encontrar un trabajo honrado en un marco social donde el estigma de “pariente de preso” equivale generalmente a una condena al hambre, al desempleo y a la marginación.¹⁵ A saber, la casera de Pepita, Dona Celia, pertenece a una célula comunista encubierta, mientras que el dueño de la casa donde la joven trabaja de camarera, el doctor Fernando Ortega, mantiene relaciones misteriosas con los guerrilleros. En un segundo momento, Pepita sanciona su enlace definitivo e involuntario con la política cuando accede a hacerse novia del Chaqueta Negra, jefe de la agrupación guerrillera en la que milita Felipe, quien la advierte desde el principio de que

soy comunista y lo seré toda la vida. [...] [S]oy un huido, chiqueta, ando escondido y tengo que seguir escondiéndome. [...] Tienes que saber que soy un hombre político y que nadie podrá cambiar mis ideas. Nadie. Esto es una cosa más seria que si hubiera tenido un hijo, y será así hasta que me muera, o hasta que me maten si me tienen que matar. (*LVD*: 170)

La “telaraña” que a la vez asusta y sustenta a Pepita puede describirse, conformemente con su naturaleza, como un enredo invisible y perfectamente organizado, impalpable, pero capaz de amparar y sostener a los sujetos que lo crearon y lo alimentan diariamente. Se trata, trasladándonos de la ficción a la historia, del entramado producido por la reorganización de agrupaciones militantes y sindicales constituidas gracias a la colaboración entre los sostenedores de la República del interior y los exiliados, cuyo objetivo era, por lo menos en los primeros años de la dictadura, eminentemente defensivo. La resistencia cívica que Chacón reconstruye en las primeras dos partes de su novela, enteramente ambientadas en los Cuarenta, corresponde plenamente a dicho entramado articulado, pero continuamente aplastado por la puntual intervención de las fuerzas de policía. Su foco, naturalmente, es la aportación de las mujeres, para cuya recreación la autora saquea el

15 Recuerda al propósito Carme Molinero que muchos individuos y familias “‘vencidas’ se vieron excluidas de sus círculos de relación habitual [...] por el miedo de los ‘adictos’ e ‘indiferentes’ a que la relación con los ‘rojos’ se pudiera interpretar como un signo de desafección al nuevo régimen” (en Juliá, 2006d: 228–31).

material historiográfico contenido en la obra pionera de Giuliana Di Febo (1979) *Resistencia y movimiento de mujeres en España* – mencionada por Chacón en los agradecimientos.

La acción del primer periodo, según la bosqueja Chacón, se caracteriza por la misma división interna entre partidos y facciones que mermó la unidad republicana en los años de la guerra y, particularmente, en sus postrimerías.¹⁶ Tanto en las prisiones como entre los miembros de las redes clandestinas abundan los altercados que oponen anarquistas, socialistas y comunistas, colaboradores en la lucha antifranquista, pero defensores de ideologías que quieren mantenerse distintas. Esta característica de la oposición republicana al régimen resulta evidente en el episodio que relata el intento de huida a Francia de Felipe y el Chaqueta Negra, en 1941 y tras dos años de militancia en el monte. Los dos personajes consiguen llegar en barco a Saint Jean de Luz tras despedirse de España en San Sebastián, con documentos de identidad falsos expedidos por el ayuntamiento de un Belchite arrasado ya en 1937;¹⁷ los trámites del traslado van gestionados por enlaces socialistas, con lo cual, al ser los beneficiarios comunistas, se exige un ingente pago:

Entonces fue cuando Felipe le contó a Amalia que les cobrarían seis mil seiscientas pesetas por sacarlos de España. Entonces fue cuando ella dijo que estaban locos y él le explicó que tenían que pagar porque no eran socialistas. (*LVD*: 174)

Otro elemento con el que Chacón realísticamente caracteriza el invisible movimiento antifranquista de los primeros años, tanto el de los montes

- 16 En relación con los últimos días del conflicto, comenta Felipe alrededor de las consecuencias extremas del resquebrajo político que desde el principio marcó la facción republicana que “los casadistas entregaron los ficheros y los nuestros cayeron unos detrás de otros. A muchos ni tuvieron que buscarles, porque la Junta de Casado los había metido ya en la cárcel” (*LVD*: 185).
- 17 La localidad de Belchite, completamente destruida en el marco de las operaciones para el control de la región de Zaragoza, constituye sin duda uno de los emblemas más evidentes de las políticas de la memoria de la dictadura franquista, que optó por conservar las ruinas como memento de la “furia roja” y construir al lado del pueblo viejo un “Belchite nuevo” por obra de “prisioneros de guerra o condenados por responsabilidades políticas” (Tusell, 2007; para una reconstrucción novelada de la historia del pueblo durante la guerra civil y el franquismo, véase la novela de Moya, 2010).

como el de las ciudades y pueblos, es la firme esperanza de que las potencias democráticas que iban derrotando el fascismo en Europa intervendrían en España para acabar con el gobierno de Franco – un elemento que también encontraremos en *El corazón helado* de Almudena Grandes. La confianza de los reclusos y, en general, de los represaliados de *LVD*, inicialmente tan sólida como sus ideales políticos, va menguando a medida que las noticias de más allá de la frontera informan de que el gobierno republicano en el exilio está fracasando en sus negociaciones e intercesiones. Una de las varias voces sin rostro de la prisión de Ventas opina que “cuando caiga Hitler, ya podemos hacer las maletas, que echan al enano”; similarmente, el Chaqueta Negra

Lee los partes de guerra ingleses. Debat[e] con sus compañeros sobre la marcha del conflicto bélico mundial. Con pasión celebr[a] el avance de los aliados, la toma de París, el repliegue de las fuerzas del Eje, y aliment[a] la esperanza de que los gobiernos demócratas respalden a la Unión nacional. (*LVD*: 318 y 366 respectivamente)

En cambio, haciendo referencia al miedo internacional hacia la “rusificación” de España, hijo de una errónea identificación de la República con el Partido Comunista Español, así discuten la noticia de la falta de apoyo internacional a la resistencia española algunos presos de la cárcel de Burgos:

- Hablan de la situación de España como “el problema español”; ¿podéis creerlo? Simplemente somos eso, un problema.
- Me cago yo en esos demócratas.
- Pues, límpiate con este papel, que aquí lo dice bien clarito. Los comunistas tenéis la culpa. Si no fuera porque todo el mundo piensa que, si la República vuelve, el Gobierno sería para vosotros, nadie temería un satélite de la Unión Soviética en el sur de Europa. (*LVD*: 366)

En su obra, Chacón inserta bajo la forma de sugerencias esparcidas varios ejemplos de resistencia carcelera: alude, aunque brevemente, al hecho de que en las prisiones se consiguiera la circulación de prensa clandestina miniaturizada, a las reuniones de discusión y formación política organizadas por las reclusas, y al hecho de que en Ventas las internas lograban sacar prendas para la guerrilla de los talleres de costura que proporcionaban

uniformes a las fuerzas policiales de la dictadura.¹⁸ Aun así, entre las varias formas de oposición al franquismo la autora dedica una atención específica a la lucha guerrillera de los Cuarenta, cuyo auge y sucesivo fracaso marcaron profundamente la gestión y las modalidades de acción de la resistencia no armada del interior. Antes de ahondar en el tema, cabe volver brevemente a la imagen con la que he abierto el presente apartado, es decir los ensayos de *La tempranica*, al parecer uno más entre los pasatiempos con los que las reclusas contienen la monotonía de la cárcel en *LVD*.

Conforme avanzan las páginas, la pequeña representación entre compañeras se convierte en un verdadero acto, gracias a que la artista Antoñita Colomé, tras recibir una petición oficial de Elvira, accede a amadrinar el evento. Es entonces cuando el espectáculo, desapercibida y paulatinamente, pasa a convertirse en una hebra más de la telaraña constituida por la disidencia. En efecto, persiguiendo las directrices del partido, Felipe y el Chaqueta Negra organizan para la noche de la puesta en escena la huida de una presa, antigua dirigente comunista en Salamanca.¹⁹ Para el buen éxito de su operación cuentan con la ayuda de la mismísima actriz sevillana previamente alertada, quien para crear alboroto finge un desmayo justo antes de que los guerrilleros disfrazados de falangistas se presenten en el portal del penal presentando falsas órdenes de traslado.²⁰ La operación sale con

- 18 “Hacia tiempo que el taller de Ventas aprovisionaba de ropa de abrigo a la guerrilla. Reme había descubierto la forma de engañar a la funcionaria que contaba la tela, el hilo y el tiempo que se empleaba en confeccionar una pieza. [...] Las cortadoras entregaban a las maquinistas tres piezas de donde la funcionaria había calculado que saldrían dos. [...] Coser más aprisa, apurar el hilo y esconder la tercera prenda bajo la propia ropa [...] sólo era cuestión de habilidad” (*LVD*: 280).
- 19 De los dos guerrilleros se dice que han regresado del breve exilio en Toulouse “con dos cometidos. Uno, liberar a Soledad Pimentel, antes de que el enemigo descubri[a] que pertenecía a la dirección del partido en Salamanca, y enviarla con su hija a Francia a fin de evitar riesgos a la cúpula salmantina. El segundo, reorganizar la guerrilla [...]” (*LVD*: 287).
- 20 Antoñita Colomé, personaje tomado a préstamo de la realidad histórica, de sí misma solía decir que sus arraigadas convicciones políticas se debían a que tenía la sangre más roja que lo normal: “[y]o soy izquierdosa desde hace una *bartá* de tiempo. [...] ¿Cuántos son los [glóbulos rojos que] hay que tener? ¿Cinco mil? ¡Pues yo tengo cinco mil quinientos!” (en Galán, 2005 [énfasis en el original]). Este chiste, utilizado

éxito, pero no es solamente su beneficiaria quien consigue escaparse de la cárcel, sino también Elvira, que a estas alturas el lector ya conoce como hermana del Chaqueta Negra. El guerrillero, contraviniendo las órdenes de sus superiores, juega a la perfección el papel del falangista famélico comentando ante la funcionaria que “[é]sta me la llevo para mí, se la traigo mañana” (*LVD*: 278), conque la joven debe su salvación a la acostumbrada complicidad de las carceleras en los abusos sexuales que los militares solían perpetrar a daño de las detenidas.²¹

Tras huir de Ventas, Elvira se echa al monte con su hermano, de modo que una vez más la autora nos presenta a partir de una perspectiva exquisitamente femenina un mundo que más que otros era dominio exclusivo de los hombres, es decir el del maquis.²² La joven valenciana, antes ajena a todo movimiento político, “[e]n la cárcel había aprendido todo lo que sabía de política [hasta el punto que] tenía formación política mucho más avanzada que la mayoría de los guerrilleros de la partida” (*LVD*: 290). Es

en varias ocasiones por la artista, también es recogido por Chacón, quien recuerda que la Colomé “ha tenido que huir a Francia porque le dijo a un falangista que toda su sangre era roja” (*LVD*: 375).

- 21 Cabe observar que Chacón tan solo alude sutilmente a las facetas más brutales de la historia que relata. A modo de ejemplo, la única referencia a los reiterados abusos sexuales en las cárceles, junto a la frase que se ha citado arriba, es la respuesta de la funcionaria: “la última que se llevaron así me la devolvieron hecha una pena” (*LVD*: 278). Es como si Chacón no quisiera adentrarse en los episodios más sombríos y dolorosos de la vida carcelera, limitándose a unas alusiones y sugerencias que deja abiertas ante la capacidad de descifrar propia del lector familiarizado con la época. Lo mismo se observa cuando la autora retrata a Hortensia rogando al médico que la asiste en el parto que entregue su bebé a Pepita. “Que se lo den a mi hermana, hágame usted el favor, que no lo lleven al orfanato, que se lo den a mi hermana, por lo que más quiera usted” (*LVD*: 228). En estas escuetas líneas estriba una referencia apenas perceptible a la cuestión de la desaparición de los hijos nacidos de las internas en la inmediata postguerra, un tema de amplio calado todavía notablemente debatido.
- 22 Cabe recordar que la presencia “histórica” y efectiva de mujeres en el maquis se limitó a un número notablemente reducido de casos. A modo de ejemplo, considérese que “la nómina de [guerrilleras] en la Agrupación Guerrillera de Levante y Aragón”, la más numerosa y organizada en el territorio español, “no pasó de cinco” (Vidal Castaño, 2004: 52).

junto a ella como nos encontramos proyectados en una suerte de dimensión paralela respecto al mundo real, donde no existen nombres ni recuerdos, sino solamente silencio, armas, huellas cuidadosamente borradas y acciones perpetradas en los pueblos y ciudades que rodean el monte. El panorama de la resistencia guerrillera que se esboza en *LVD* es el de un desesperado intento de organización de los varios grupos armados que se encuentran escondidos y desarticulados en todo el territorio español, sobre todo por obra del Partido Comunista en el exilio.²³ A través de los ojos de Elvira asistimos a la formación de la Agrupación Guerrillera de Cerro Umbría – a la que ella misma resulta afiliada con el nombre de batalla de “Celia”²⁴ –, emblema ficticio de otras tantas organizaciones guerrilleras que por aquellos años se iban constituyendo por todo el territorio español. Junto a la joven vivimos los esfuerzos por militarizar un movimiento caracterizado por ideologías y motivaciones a menudo contrastantes, sobre el que incumben la presión constante de la fuerzas policiales franquistas y de la propaganda del régimen, que, entre otras acciones, arroja al monte panfletos donde se asegura “el perdón a los huidos que no tengan manchadas las manos de

- 23 “Todos los partidos de izquierda española en el exilio habían unido sus fuerzas en un bloque antifranquista, la Unión Nacional Española, que obligaría a los aliados a intervenir cuando acabara la guerra en Europa, para ello era necesario organizar un auténtico Ejército Guerrillero que demostrase que España continuaba la lucha armada” (*LVD*: 288). En realidad, la UNE, que surgió en Toulouse en 1942 como movimiento antifranquista de “reconquista de España”, permaneció mayoritariamente comunista, aunque sí pudo contar “con militantes de otros grupos como republicanos, socialistas o libertarios, pero que actuaron a título personal sin implicación alguna de las organizaciones a las que pertenecieron” (Herrerín López, 2005: 56).
- 24 “Me gustaría llamarme Celia, como la abuela, y como Celia Gámez” (*LVD*: 321). No es, creo, casual la correspondencia con el nombre de batalla de Remedios Montero, una de las pocas mujeres quien permaneció continuamente, desde 1949 hasta 1951, en uno de los campamentos de la Agrupación Guerrillera de Levante y Aragón (información en Vidal Castaño, 2004: 53). Chacón conocía su testimonio, tanto que en sus agradecimientos menciona “a Reme y Florián, Celia y El Grande, que se conocieron el uno al otro en la guerrilla (*LVD*; El Grande, nombre de batalla de Florián García Velasco, se convierte con un guiño de ojo en El Peque, enamorado de Elvira en el monte y, diez años más tarde, marido de ella a lo largo de un exilio sin regreso en la República Checa).

sangre” (*LVD*: 296). Por tenaz que resulte la lucha, por mucho que los guerrilleros no dejen que el desánimo les sobrecoja cada vez que sufren la pérdida de un compañero o la caída de un punto de apoyo en manos enemigas, lo que Chacón representa es el paulatino acorralamiento de la guerrilla, progresivamente abandonada por los altos mandos del exilio y cada mes más falta de los necesarios apoyos en el interior. Como muchas otras, la agrupación creada por Felipe y el Chaqueta Negra se descompone a los pocos meses de su fundación, en 1943, a raíz de un enfrentamiento con la Guardia Civil en que el marido de Hortensia acaba con su vida con tal de no entregarse al enemigo y Elvira pierde el contacto con su hermano durante la huida. El Chaqueta Negra cae preso tras sumarse a las tropas que preparan la ofensiva del Valle de Arán, uno de los mayores fracasos de la política interior del PCE. Pese a las torturas a las que está sometido en la prisión de Burgos, el régimen no consigue descifrar su rol de mando en la guerrilla y tan solo llega a condenar a treinta años por adhesión a la rebelión a “Jaime Alcántara, natural de Belchite” (*LVD*: 358).

En la novela, la guerrilla acaba siendo una porción moribunda y laxa de la telaraña, que el régimen consigue barrer, aunque a duras penas. Por lo que se aprecia en la novela, tras la orden de disolver toda agrupación guerrillera emitida por el PCE a principio de los Cincuenta, se asiste a una obra de consolidación, dentro y fuera de la cárcel, de una “lucha de carácter político y sindical, que entre otras cosas ofrecía las ventajas de ser menos arriesgada y enfrentarse a una respuesta menos violenta por parte de las fuerzas represivas” (Yusta Rodrigo, 2003: 248). Se intensifican las reuniones políticas enmascaradas de meriendas en los parques de las ciudades, las obras de soporte a los presos sin familia y los estratagemas para hacer que la prensa revolucionaria y los mensajes no autorizados penetren en las cárceles, escondidos dentro de pimientos, salchichas, latas de doble fondo y costuras de las prendas de vestir.²⁵ Según recoge Chacón en *LVD*,

25 “- Cuidado con los pimientos - . Tomasa advierte a Sole, porque hace un mes que Sole mordió un pimiento y se llevó en la mordida la mitad de un *Mundo Obrero* escrito en papel biblia. Nadie se explicó cómo fueron capaces de copiarlo en una letra tan diminuta, y todas admiraron su tamaño: quizá un poco más pequeño que una cajetilla de tabaco” (*LVD*: 272).

el miedo paralizante a la represión va ablandándose lentamente, a medida que crece la participación en una resistencia que ya no está mayoritariamente hecha de partidos, manifiestos y líderes carismáticos.

Casi una década después de la conclusión de la guerra civil, la telaraña tan temida por Pepita va extendiendo cada vez más su alcance. La sostienen, además de los militantes encubiertos, los antiguos presos, aun los que no estuvieron politizados antes de su estancia en la cárcel. Reme es el ejemplo más evidente: apenas tiene percepción de la política cuando es encarcelada y, en cambio, se pone a disposición del partido al día siguiente de su puesta en libertad. El personaje es emblema de esa consistente porción de la población española que, pese a rechazar el involucramiento directo con la resistencia política, aporta una sustancial contribución prestando su trabajo clandestino y su discreción, a menudo por tener vínculos afectivos con los represaliados. Otro paradigma de esta tendencia es, una vez más, Pepita, que desde el principio no hace sino maldecir al “dichoso Partido” y reivindica su derecho a colocarse en una postura “otra”, que no es ni la de los conformes con el régimen, ni la de los opositores:

la guerra se ha acabado, por mucho empeño que pongan ustedes [los comunistas], y aquí nadie tiene ganas de más guerra. Estamos más muertos que vivos. Estamos todos muertos. Y solos, Estamos solos. [...] Y ustedes se empeñan en decir “los nuestros”, “los nuestros”, como si fueran un mundo aparte. ¿Y los demás? [...] Yo no quiero que esos que se figuran que aprietan la verdad en el puño levantado me digan lo que tengo que hacer, que esos no mandan en mi persona y lo que digan y lo que dejen de decir no me deja a mí ni fría ni caliente, que yo no ando al dictado de nadie. Yo soy de “los demás”. Y los demás estamos cansados. Muy cansados y muy hartos. (*LVD*: 259–60)

La determinación de la cordobesa por no optar por ninguno de los extremos que se le presentan como opciones ideológicas podría leerse, a primera vista, como el espejo del sentir del número ingente de españoles, que, como hemos visto, quedan etiquetados por la historiografía y en ocasiones incluso por la crítica literaria como la “tercera España”. No obstante, en la economía de la novela de Chacón no se otorga mucho espacio a los niveles “terceros” respecto a las dos facciones ferozmente opuestas, lo cual hace que en ocasiones se pierda conciencia de la real complejidad del panorama político de la época. Pepita sí se niega a afiliarse al partido, pero no deja de acudir a los encuentros de la célula de Reme, que se reúne

regularmente en la Casa de Campo – otro significativo lugar de la memoria de la resistencia –; recoge y entrega a los militantes escondidos en Madrid los manifiestos escritos a escondidas por los presos de Burgos, que Jaime le oculta en las cajas de ebanistería que fabrica en la cárcel; “visita en nombre del Socorro Rojo las tiendas de comestibles” (*LVD*: 373) que forman parte de la red y ceden mercancía para los presos sin familia; entrega dinero a Reme con tal de que este sea repartido entre los detenidos. Aun pasando de los ideales políticos que para ella son la causa de toda la amargura que le ha tocado sufrir, Pepita “sin pretenderlo se conv[ierte] en un miembro más del Partido Comunista” (*LVD*: 373), que obra, sencilla y solamente, por amor a un preso político, contribuyendo a regañadientes a que la telaraña que tanto la agobia se haga más espesa.

Inicialmente, Pepita lleva consigo a las reuniones políticas a la pequeña Tensi, confiando en que la niña, como lo hace ella misma, no escuche los discursos que las mujeres intercambian. Subestima, no obstante, la influencia en su sobrina de los diarios de Hortensia, que Pepita le ha ido leyendo persiguiendo la consigna de su hermana.

Pepita asistirá en silencio a las meriendas en la Casa de Campo, año tras año, de la mano de Tensi, que crecerá entendiendo las palabras que Pepita no quiere entender. Pepita se dará cuenta de que la niña mantiene los ojos muy abiertos y [...] mira a Reme con admiración. Y que comienza a hacer preguntas que no le convienen [...]. Y dejará de llevarla a las reuniones. (*LVD*: 376)

En una página del cuaderno dedicado a Tensi, Hortensia escribe: “[1]ucha, hija mía, lucha siempre, como lucha tu madre, como lucha tu padre, que es nuestro deber, aunque nos cueste la vida” (*LVD*: 398). Se trata de una suerte de imperativo que la niña interioriza desde su infancia y que le resulta mucho más influyente, en la determinación de su conciencia política, que el ejemplo de su tía Pepita, condenada a esperar durante décadas a un prometido encarcelado y privada por la guerra de sus familiares más cercanos. Siendo Tensi ya adolescente, Pepita decide apartarla de las meriendas campestres que encubren encuentros entre miembros de la resistencia; no obstante, la araña “negra y peluda” (*LVD*: 376) ya ha picado a la niña, que va entrecruzando el legado de su madre con las sugerencias que le proceden de los que llama “abuelos”, es decir doña Celia y el marido de

esta, don Gerardo, antiguo compañero Jaime en Burgos. Un día primero de mayo, mientras don Gerardo está retenido en la comisaría en cuanto “elemento[...] perturbador[...] o sospechoso[...] de serlo” (*LVD*: 396),²⁶ Tensi le confiesa a Pepita su decisión irrevocable de afiliarse al Partido y militar en una célula clandestina que se le asigne en cuanto su adhesión se haga efectiva. La telaraña, entonces, ya no es dominio exclusivo de quien sufrió personalmente los horrores de la guerra civil y fue testigo directo del conflicto, sino que también envuelve a las segundas generaciones, herederas de la militancia de sus padres aunque criadas en un ambiente totalitario. Al reconocer la autonomía intelectual de Tensi, Pepita decide entregarle una suerte de antorcha, que tiene la forma de una joya barata que Felipe compró para Hortensia en Azuaga, y que marca una suerte de continuidad entre la madre y la hija. Una continuidad fundamentada en el cuaderno azul de memorias escritas entre barrotes.

Madrid, la tumba del libertarismo: la capital como emblema de la incomunicabilidad entre las dos Españas

“Las ciudades tienen su propia historia. Pero tienen también su historia ajena, pequeña y personal, una y múltiple, la historia que escriben los que la llevan en un rincón de la memoria” (*LVD*: 365), piensa Jaime Alcántara en la prisión de Burgos, reflexionando sobre las corrientes y casualidades de la vida que lo han llevado preso en la misma ciudad donde nació y se crió,

26 Don Gerardo es emblema de todos los “detenidos del primero de mayo”, sujetos juzgados potencialmente peligrosos en la óptica de los enfrentamientos callejeros y manifestaciones de protesta que se solían producir el día de los trabajadores: “[c]omo todos los años, la policía se presentó en la pensión por la mañana temprano y se [...] llevó [a don Gerardo]. [...] Él estaba acostumbrado, y doña Celia también. Aguardaban los dos en el vestíbulo, esperando el sonido del timbre para que la policía permaneciera al lado de su puerta el tiempo del timbre imprescindible. Ella le daba un beso y un bocadillo envuelto en papel de estraza. Y pasaba el día esperando a la noche. Bien entrada la noche, volvería a casa” (*LVD*: 396).

después de combatir por toda España. Si se piensa en Madrid en conexión con la guerra civil, las sugerencias – a menudo míticas – que generalmente llegan a la mente son la resistencia inflexible del pueblo, los proclamas de las grandes personalidades políticas emitidos por la radio, los bombardeos incessantes, las rondas de las milicias y la presencia de un frente abierto durante casi tres años, todo aguantado con dignidad y solidaridad descomunales por los ciudadanos de la capital.²⁷ Según comenta Reig Tapia (1999: 189), el Madrid bélico del “¡No pasarán!”

constituye una de las palabras tótem vinculadas a la imaginaria republicana de la guerra. Es uno de los mitos de la tribu más tangible. Su nombre se asocia al conjunto de batallas que se libraron en torno suyo desde 1936 hasta marzo de 1937. Pronunciarlo con énfasis evoca la primera “victoria” contra el fascismo, la gesta que supuso detener ante sus puertas al hasta entonces incontenible ejército de África.

La capital que proporciona la ambientación principal de las historias elaboradas por Chacón tiene un perfil que podría definirse antitético respecto al mito del Madrid resistente, emblema último del – real o supuesto – espíritu libertador de las fuerzas antifranquistas.²⁸ La ciudad es, más bien, una suerte de Babel del miedo, inhospitalaria, fría y “madrasta”, receptora de un movimiento centrífugo forzoso que hace que confluyan en su interior los desamparados de toda España. La capital queda descrita como un inmenso bullicio – una “colmena”, si se quiere recurrir a la metáfora acuñada por Camilo José Cela – pero es propiamente un hogar para pocos entre los personajes de *LVD*: la mayoría de los individuos que la pueblan se encuentra allí arrancada de su lugar de origen por el hambre, la represión policial, la

27 “Todo este dolor y esta incomodidad y la espantosa carnicería de las explosiones, y aun la certeza de que cada vez será mayor el estrago y más horrible el sufrimiento, no han conseguido abatir el ánimo y la jovial resignación de la gran ciudad más insensata y heroica del mundo: Madrid”, escribía Chaves Nogales (2011a: 37–8).

28 Cabe recordar que, de manera contrapuntística respecto al relato de Madrid como defensora extrema de las libertades y logros alcanzados por la República, propagado con éxito por la izquierda española e incluso europea, también goza de cierta difusión la imagen de la capital como emblema de terror descontrolado y para-revolucionario largamente explotada durante la dictadura (para una recreación literaria del mito véase, entre otros, Foxá, 2009).

necesidad de acercarse a un pariente detenido o la vergüenza de pertenecer al bando de los derrotados. Así es, por ejemplo, para Pepita, que viene de Córdoba para asistir a su hermana Hortensia, o para el distinguido “Javier Tolosa Ibarmengoindia” (*LVD*: 24), abuelo de Elvira y Jaime, que deja su vivienda en Pamplona para permanecer al lado de la nieta encarcelada. Análogamente, Benjamín, el marido de Reme, se desplaza a la capital de su pueblo en Murcia, donde sufría continuas humillaciones, junto a sus tres hijas solteras y un niño deficiente, nacido siendo su mujer ya anciana. Madrid en *LVD* es, en resumidas cuentas, la ciudad del Desfile de la Victoria y del triunfo de los nacionales, que imponen su justicia y su rígida división de la sociedad entre conformes y contrarios al régimen.

En el texto, Madrid es el lugar donde las mujeres “rev[euelven] la basura y [se llevan] las mondas de las patatas y de las naranjas” (*LVD*: 73); donde se venden hasta los huesos chupados, para que sean roídos una y otra vez hasta volver a ser vendidos, para hacer harina; donde se recupera en las estaciones la carbonilla que sueltan los trenes para tener con que combatir el frío y se hacen tortillas sin huevos ni patatas. Pepita incluso recoge de mesa en mesa las migas de pan negro que dejan los huéspedes de la pensión donde se aloja, y bien las lleva al panadero a cambio de dinero, o bien las unta con el aceite de las latas de sardinas y las vende en la Puerta del Sol llamándolas “bocadillos”.²⁹ La capital es una ciudad plagada de miedo, donde se desconfía de los vecinos, de los porteros e incluso de parientes y amigos, donde es preciso no exteriorizar emociones, con tal de no quebrantar el sentido del decoro impuesto de lo alto. Una imagen ejemplificativa es la de los enamorados que, en tiempos de control morboso incluso de la “vida amorosa” (Torres, 1996), se citan por la madrugada en la estación de Delicias para abrazarse “simulando ser viajeros que se despiden” (*LVD*: 93), evitando así una multa por escándalo público. Por el otro lado, desde una perspectiva más desgarradora, también resulta inhibido quien desearía llorar a sus muertos: las lágrimas quedan prohibidas tanto en las prisiones como por las calles, ya que expresar dolor es índice de escasa participación

29 Sobre el hambre difuso de la postguerra española, cuyo recuerdo emerge con notable viveza y frecuencia en la memoria de los testigos, resulta de particular interés el estudio elaborado en del Cura-Huertas (2007).

en la victoria triunfal y de adhesión ideológica a la República. A Pepita se le impide llorar la muerte de su padre cuando recibe la noticia en la cárcel de Porlier; similarmente, Elvira es castigada a que se le corte el pelo a rape cuando se abandona al llanto tras recibir la visita sorprendente de su hermano en el locutorio de Ventas. Las lágrimas se convierten, a la par de las confesiones, en indicios de culpabilidad que la dictadura pretende captar con todos los medios que tiene a disposición. Así, por ejemplo, cuando la disolución de la agrupación guerrillera en la que militan Elvira y el Chaqueta Negra provoca la muerte de siete milicianos, las fuerzas policiales exponen en las tiendas de los pueblos limítrofes al monte fotografías de los difuntos: como si estas fueran cebos, quienquiera que vacile mínimamente al mirarlas o dé muestra de alteración anímica será detenido como sospechoso de no haber delatado a los guerrilleros con anterioridad. Según escribe Chacón, en la capital de la postguerra sobra el dolor, pero apenas hay duelo, pues resultan vedados todos los rituales familiares y públicos – misas, entierros, funerales, vestimenta de luto para quien sobrevive – que concurren a la superación de un acontecimiento traumático. Las familias no reciben los cuerpos de sus muertos para poder enfrentarse cara a cara con el horror, y las fosas comunes que a diario tragan a “la juventud, [...] a los mejores” (*LVD*: 254) se convierten en uno más entre los elementos propagandísticos del régimen, como la sangre derramada con los asesinatos arbitrarios, que los civiles impiden limpiar de las calles y aceras de la ciudad para que sirva de amonestación.

La imposición del silencio, de la discreción, de la modestia emotiva afecta mayoritariamente, como es fácil intuir, a la componente social de los derrotados. Aunque la escasez de medios de subsistencia y la tensión política azotan, de manera variable, a todos los madrileños, una de las características más destacadas de la capital – y, bien mirado, de toda la novela – es, como ya se ha mencionado, una división social neta, una oposición casi antitética, binaria entre dos tipologías de españoles y de Españas, separadas por un surco tan profundo como insuperable.

Conforme se avanza en la lectura de *LVD*, se sedimenta la impresión de que subsista en el fondo una arraigada división ética entre “buenos” y “malos”, con escasas sombras intermedias, apenas ejemplificativas. Son “personajes buenos” los represaliados, que luchan por la libertad con modalidades

heterogéneas y se empeñan en mantener un halo de democracia en medio de la opresión; hacia ellos se dirige, como ya se habrá entendido, la empatía de la voz narrativa. Son “personajes malos” los victimarios, que no ahorran desprecio, violencia y crueldad a la hora de interactuar con los vencidos, y no conceden muestras de discernimiento ni mucho menos de piedad.

Esta aparente simplificación de la realidad fáctica muestra cierta correspondencia con la visión que la autora defendía relativamente a la persistencia de un marcado conflicto entre los españoles aun en tiempos de democracia:

[la] guerra civil acabó para unos en el ‘39, y para otros quizá no haya acabado, porque hay mucha gente que todavía no ha podido contar su historia. El silencio está enquistado de tal manera que está hecho callo, y es muy difícil sanar ese silencio. (en Velázquez Jordán, 2002)

La imposibilidad de hablar es propia, según opina Chacón, de ese sector de la población que más sufrió la acción de la dictadura, con lo cual es utilizada como unidad de medida para evaluar la efectividad de las reparaciones que la transición se encargó de poner en marcha a raíz de la caída del régimen. La persistencia de una división parece deberse, para la autora, a una desproporción en el derecho a contar historias, pues “[l]os horrores del bando republicano ya se han contado muchas veces [...], algo que no ha sucedido del mismo modo con los del bando nacional” (en Domínguez, 2003).³⁰ Hasta hoy en día, pese a la senda obra de recuperación de una memoria comunicativa ya casi extinguida desarrollada sobre todo por las segundas y terceras generaciones, “[e]l conflicto entre las dos Españas [...] no ha terminado. Terminará cuando pueda hablarse del conflicto” (en Valenzuela, 2002). Esta visión cainita y dicotómica de la España bélica y de la postguerra, que encasillaría *LVD* entre las novelas “de las dos

30 Chacón reitera el mismo concepto en otra entrevista, al declarar que “[f]alta mucho que contar. Durante sesenta años, los vencedores mostraron sus heridas. Sin embargo los vencidos se han visto obligados a ocultarlas, y no han sanado. El silencio fue una condena excesivamente larga. Los vencidos fueron obligados a callar, primero por la dictadura y luego por los pactos de la transición, más tarde, la democracia no impulsó la reivindicación de la memoria. Ahora, afortunadamente, la necesidad de la memoria histórica completa es un hecho” (en García, 2003).

Españas”, es empleada para subrayar que, mientras que el diálogo entre las dos supuestas facciones sea sordo o autista, ese silencio que fue impuesto a los derrotados del franquismo no podrá considerarse roto:

Creo que lo que se produjo fue confundir reconciliación con conspiración del silencio. El silencio impuesto durante la dictadura fue terrible, pero durante la Transición fue un silencio excesivamente largo y consensuado que ha llegado la hora de romperlo. ¿Cómo? Hay que establecer una conversación, no una discusión, para recuperar la memoria de aquellos que no han tenido el derecho de expresar sus propios recuerdos y, de este modo, recuperar la memoria histórica. (en Domínguez, 2003)

En la novela, la de los buenos es la orilla de las relaciones familiares sólidas, de las amistades incondicionales, de la lealtad a los ideales y, sobre todo, de los amores que sobreviven a la lejanía, a los barrotes y, en el caso de Felipe y Hortensia, incluso a la muerte. Cualquier halo de negatividad apenas encuentra espacio entre hazañas azarosas, retos heroicos y nobles motos del espíritu. Por ejemplo, los horrores de las implacables leyes del monte entre los guerrilleros, que imponían el suicidio en el caso de caer en manos enemigas, el ajusticiamiento de los traidores y la perpetración de acciones violentas, no aparecen en narraciones directas, sino casi siempre en fugaces reflexiones de Elvira, que las elabora en forma dubitativa, cuestionando su propia capacidad para medirse con la violencia.

Por lo contrario, las gestas aberrantes son el elemento característico de ese conjunto de personajes que, en niveles variados de la sociedad, actúan como victimarios de los protagonistas de la novela, por los que el lector siente más empatía. Se trata en mayoría de los miembros de los cuerpos policiales y las carceleras de Ventas, retratados de manera casi estereotípica como el emblema absoluto de la arrogancia y del mal. Entre ellas prima la directora de la cárcel Sor María de los Serafines, personaje histórico célebre por el apodo “Veneno” que le fabricaron las reclusas y por la facilidad con la que dispensaba violencia física y castigos.³¹ En *LVD* los “malos”

31 “Triste y sombría fama tuvo en la prisión Sor María de los Serafines [...], alemana al parecer, que desempeñó el cargo de jefe de servicios durante los primeros cuarenta. Su mirada glacial de ojos claros evocaba inmediatamente, en el imaginario de las reclusas, el fantasma de la Gestapo. Muy inteligente, se empleaba a fondo en intentar

masculan en los pasillos de comunicación de la cárcel el último parte de guerra casi en forma de letanía, mirando a los parientes de los presos con desprecio; venden el pelo de las reclusas que rapan por castigo; torturan a las sospechosas sin apenas percepción de que están manejando seres humanos, preguntándose unos a otros “¿se os ha muerto esa?” (*LVD*: 193). El de los vencedores es un reino que en la novela no parece albergar el más mínimo impulso empático, sino solamente un sentido incondicional de superioridad proporcionado por la victoria, con la que se pretende educar a la otra España. Bien encarna estas consideraciones la homilía que el cura de Ventas pronuncia en una misa de Navidad:

[s]ois escoria, y por eso estáis aquí. Y si no conocéis esa palabra, yo os voy a decir lo que significa escoria. Mierda, significa mierda. (*LVD*: 135)

Aunque la bipartición moral entre los personajes de *LVD* resulta evidente, Chacón rechaza para su obra la etiqueta de “novela maniquea”, destacando la presencia en el interior de esta de personajes que define “contradictorios” (en Domínguez, 2003), es decir no encasillables dentro de los marcos de “buenos” y “malos”. En efecto, sí puede encontrarse alguna que otra figura intermedia en el texto, coincidiendo sobre todo con dos elementos que se colocan entre las líneas paralelas que hemos trazado hasta ahora. El primero es el doctor Fernando Ortega, el amo de Pepita, que permanece fiel a la República el día del alzamiento pese a que su padre es amigo y médico personal de Franco. Ortega está presente en la masacre de Paracuellos del Jarama, aunque no pega ni un solo tiro ni está enterado de las órdenes que desatan semejante barbarie;³² en cambio, se horroriza de sí mismo y de la sangre al darse cuenta de que no advierte ninguna

desarticular la organización de que se habían dotado las presas políticas” (Hernández Holgado, 2003: 223). La noticia del apodo “Veneno” es recogida en Di Febo (1979: 40) entre los testimonios de las ex-reclusas de Ventas.

- 32 Sobre Paracuellos, Ortega “rec[eurda] a Kolstov [sic], el corresponsal de la Pravda que se hacía llamar Miguel Martínez, y era, se decía, el agente personal de Stalin en España. [...] Don Fernando no sabe si fue Kolstov quien dio la orden. Dicen que fue él, eso dicen” (*LVD*: 118 [grafía incorrecta en el original]). La referencia histórica corresponde al agente soviético Mijail Koltsov, mencionado por Hemingway (2011)

repugnancia o remordimiento moral al mirar la escena, sino que observa los cuerpos acribillados “como si estuviera diagnosticando la procedencia de una hemorragia” (*LVD*: 118). Tras el triunfo de los nacionales, el médico se impone a sí mismo la etiqueta de culpable por no haber dicho “¡Basta! ni una sola vez” (*LVD*: 118); al mismo tiempo, beneficia de la intercesión de su mujer para que su padre mismo no le denuncie en la Causa General. Ortega es un hombre que vive en el temor y en el remordimiento: colabora con la guerrilla, pero presta su acción tan sólo porque teme que sus antiguos compañeros le delaten. Chacón le describe como un individuo bondadoso, pero incapaz de sacrificar su propia posición social y tranquilidad personal por los ideales: es un hombre que en la obra aparece constantemente atormentado, incapaz de vivir en profundidad tanto su antigua militancia republicana como su distancia de la resistencia postbélica, sin que para su historia se nos presente un desenlace que permita divisar cuáles son los elementos prevalecientes en su personalidad y postura cívica.

Empleado como contable en una platería para rehuir la desfachatez de los cuerpos abiertos que tanto le impresionaron después de Paracuellos, Ortega vive separado de su mujer en una lujosa vivienda del barrio de Atocha.³³ El matrimonio vuelve a unirse solamente cuando el hombre accede a regresar a su posición de médico, tomando servicio en la cárcel de Ventas. La vuelta de Ortega a la práctica de su profesión se debe no a un redescubrimiento de su vocación – que, no obstante, se verifica cuando asiste a Hortensia dando a la luz –, sino a un chantaje de su padre, que se lo impone a cambio de utilizar su influencia para sacar a Pepita de un interrogatorio. Ortega socorre a la joven únicamente porque teme que la cordobesa “sople” su nombre en la comisaría; por la misma razón, a distancia

en *Por quien doblan las campanas* e indicado en varios estudios como el mandante material de la matanza (para más información remito a Gibson, 2005).

- 33 Cada miembro del matrimonio Ortega vive en una planta distinta del edificio, debido a que doña Amparo, la mujer de don Fernando, no accede a bajar la escala social en conformidad con las elecciones laborales de su marido: “[y]o me casé con un cirujano [...], con un cirujano, y si dejas de ser cirujano, ya te puedes ir a Rusia con tus amigos los comunistas, porque te vas a arrepentir. A mí no me haces pasar por la vergüenza de explicarle a nadie que has dejado de ser médico porque te da asco la sangre” (*LVD*: 98).

de años, acude a la pensión al enterarse del encarcelamiento de Paulino, para ofrecer a Pepita dinero a cambio de silencio.

El segundo personaje que presenta una caracterización moral controvertida es Mercedes, funcionaria de prisiones recién nombrada por ser viuda de guerra. La novata se siente honrada por el hecho de ocupar una posición de prestigio en la nueva orden social; no obstante, no comulga con el sentimiento de superioridad y afrenta que lucen sus compañeras. Mercedes no es descrita como una carcelera: simplemente, es una mujer entre otras mujeres, y actúa persiguiendo no el reglamento, sino los impulsos que le vienen de su bondad intrínseca: abastece a las presas de medicamentos que hurta de la enfermería; evita los enfrentamientos directos con las reclusas, para no tener que imponer castigos; se empeña para aliviar la incomunicación de Tomasa cuidando, junto a otra interna, de su estado de salud y de su desnutrición. Diferentemente de las demás funcionarias, Mercedes baja la voz al dirigirse a las reclusas, incluyéndose así, *de facto* aunque sin ser aceptada, dentro del mundo paralelo de estas, hecho de susurros y frases entrecortadas. La joven es tratada con distancia por sus compañeras, quienes le reprochan su escasa capacidad de ejercer el mando y su falta de autoridad; al mismo tiempo, la población carcelaria desconfía de ella y le reserva un trato receloso. La carcelera presenta, entonces, la configuración de un personaje “bueno” que, sin embargo, asume el disfraz de “los malos”, acepta la agrupación con ellos sin sentir repugnancia, no se opone a su acción devastadora. La ideología política no determina ningún rasgo del personaje, quizás el único entre todos los que aparecen en *LVD* que no resulta perfilado a partir de su postura respecto a la “telaraña”. Mercedes es, sencilla y llanamente, un individuo incapaz de perpetrar el mal, que permanece coherente con su ética a lo largo de toda la novela y, en cuanto encuentra su dimensión dentro de la cárcel, se siente en paz consigo misma, lejos de las militancias, de los remordimientos y de los tormentos interiores del doctor Ortega. La “dimensión” de Mercedes es un puesto de asistente del médico de Ventas, que la libra de la necesidad de imponer su autoridad en las galerías y le permite, en cambio, prestar su servicio en la enfermería, donde la mirada inquisidora de sus compañeras no la alcanza.

Ahora bien, a estos personajes “intermedios” podrían añadirse dos que, sin embargo, no resultan muy profundizados en la obra. Se trata, en

primer lugar, de la chivata de Ventas, una reclusa descrita con rasgos animalíscos y deformantes, que se mueve de manera famélica y serpentina entre sus compañeras de galería con tal de recaudar informaciones que pueda cambiar por comida o beneficios ante las carceleras. En segundo lugar, presenta un carácter algo dual el cura de la iglesia madrileña de San Judas Tadeo, don Abundio, quien ante los ruegos de Pepita accede a celebrar su boda con Jaime a raíz de la liberación del novio, aun ante la negativa de este a bautizarse.

¿Bastan estas pocas figuras liminares para superar la impresión de un binarismo imperante en la novela? La idea que se adquiere leyendo *LVD* es que la zanja abierta por el conflicto resulte sin rellenar desde la primera hasta la última página, a pesar del paso del tiempo y la lenta variación de las circunstancias. El encuentro, la mediación entre las dos Españas, indicada como imposible en la inmediata postguerra, no se realiza ni a los casi veinticinco años de la conclusión del conflicto, cuando la narración se cierra y las últimas hazañas que quedaban sin solucionar encuentran su conclusión. Volviendo a la imagen de Madrid, cuando finalmente Tomasa consigue salir de la cárcel, y cuando Jaime y Pepita llegan a casarse, se desencadena un movimiento centrífugo que aleja a los personajes de una capital que nunca se ha convertido en su morada del alma, para devolverlos a sus hogares, originarios o de elección. Lustros de convivencia en esa tierra de nadie, que nunca consigue encariñar a quien en su tiempo fue arrastrado allí por la violencia, no arraigan a los miembros de la familia postiza de resistentes que se reúne en la Puerta Chiquita. Reme y Benjamín, con las hijas solteras ya casadas en la capital, regresan a su pueblo de Murcia junto a Tomasa, “porque Tomasa quiere ver el mar y su casa está al lado del mar” (*LVD*: 389). Análogamente, Pepita vuelve junto a Jaime a la casa del padre de ella, de la que guardaba la llave en espera de poder tomar un tren rumbo a Córdoba. El abuelo de Elvira, tras padecer una larga enfermedad, muere en su Pamplona natal, cuidado hasta el final por los miembros del Socorro Rojo. El restablecimiento de cierta unidad familiar, de una condición anímica y hasta incluso física que se pueda comparar con la libertad pasa, una vez más, por la separación, es decir por el alejamiento físico y fáctico de todos los rostros, edificios y caminos que configuran el paisaje de la opresión. La “vuelta a los orígenes”, aludida, pero no contada en las últimas

páginas, es encarnación última del hecho de que el ambiente urbano sigue presentándose como inhospitalario y dominado moralmente por “la otra España”, de la que los protagonistas de *LVD* se apartan, desdibujando en el mapa de España una suerte de diáspora sentimental.

Solamente Tensi permanece en Madrid, “para seguir luchando en su célula” (*LVD*: 415). La joven, que es hija del conflicto pese a no conservar de aquello ninguna memoria biográfica, es el único personaje al que la capital dividida pertenece como lugar natal y, a la vez, como espacio de acción política. Emblema de las segundas generaciones, Tensi no supera la oposición maniquea, sino que elige una de las dos facciones. La sensación que se infiere de la conclusión de Chacón es que el paso del tiempo no altera el estado de la cuestión, pues la sociedad pre-transicional continúa persiguiendo el discurso de la división, tanto por un lado como por otro.

Lo verdadero ficcional, o la ficción que se hace memoria

Dentro del polifacético debate alrededor del carácter “auténtico” de lo narrado en la ficción postmnemónica juzgo bastante orientadora la postura que aparece en la contratapa de las últimas ediciones de *Los girasoles ciegos*, donde se explica que “[t]odo lo que se narra en este libro es verdad, pero nada de lo que se cuenta es cierto, porque la certidumbre necesita aquiescencia y la aquiescencia necesita la estadística”. Eso es, la “verdad” de obras como la de Chacón o la de Méndez estriba en que su contenido procede de una serie de sugerencias “ciertas”, de voces “reales” compaginadas y luego adaptadas a la ficción, significantes auténticos recogidos por los escritores y fagocitados dentro del contexto ficcional para crear nuevos significados.

En la *LVD*, el componente “cierto” de la novela se identifica con las historias personales que Chacón fue recogiendo por “distintas ciudades [en forma de] documentos orales” (Olmedo, 2003), y luego combinó con vistas a la construcción un entramado inventado que arraiga sus bases en lo real. Según se lee en los agradecimientos colocados después de la conclusión de la narración, son reales el particular de la maleta de Elvira, el episodio de

la mujer fusilada a las pocas semanas de parir, el recuerdo de la bolsa en la que Pepita recoge las migas de pan, las sugerencias relativas a la prisión de Burgos y a la lucha guerrillera. Por supuesto, ninguna anécdota aconteció tal como la recibimos de las páginas de la novela, pero sí debe su nacimiento a un episodio protagonizado por personas realmente existentes:

Lo que he hecho ha sido ficcionalizar la realidad, he cogido pedazos de realidad y los he incorporado a la novela. La línea argumental de la novela es ficticia, pero el tiempo en que se desarrolla es real. [...] He construido una verdad a medias sobre el hecho de una verdad completamente auténtica. Es la primera vez que mezclo ficción y realidad. (Velázquez Jordán, 2002–2003)

Es “cierta”, por ejemplo, la descripción física de Hortensia, que Chacón elabora a partir de una fotografía encontrada en las páginas de “un libro de Julián Chávez” (*LVD*, agradecimientos), que de elemento paratextual se convierte en objeto textual al aparecer entre las manos de Felipe, que la mira con añoranza durante las noches en el monte.³⁴ Son “ciertos”, y pertenecen a un hombre llamado José Hernández, los recuerdos de una carcelera paseándose por las galerías con el moño de “Arriba España” y deslizando ostentadamente un caramelo amarillo entre sus labios pintados de carmín, como para formar una “peculiar bandera nacional” (*LVD*: 222). Son “ciertos” los ojos azules de Pepita, una cordobesa a la que Chacón declara deber “[g]ran parte de esta novela” (*LVD*, agradecimientos).

Igualmente “ciertos” son los datos relativos a la prisión, como el hecho de que llegó a contener a más de once mil reclusas pese a estar “diseñada para albergar a quinientas” (*LVD*: 154) y que fue paulatinamente decongestionándose a principios de los Cincuenta. Son reales el recuerdo de una

34 El documento en cuestión, que queda reproducido en la cubierta de la mayoría de las ediciones de *LVD*, es la fotografía denominada *Miliciana de la “Columna Ulibarry” con un niño en brazos*, conservada en el Archivo general de la Administración de Alcalá de Henares. En el texto la descripción detallada de la fotografía corresponde a la del personaje de la cordobesa: “Tensi, con su uniforme de miliciana, con su fusil en bandolera y la estrella roja de cinco puntas cosida con el costado, sonríe para él, con un niño que no es suyo en los brazos. Era un día caluroso de julio, ella se había puesto los pendientes que él le había comprado en Azuaga y se había recogido el pelo ocultando sus trenzas” (*LVD*: 81).

reclusa que, por llevar años sin verlas, no reconoció a sus hijas en ocasión de la visita anual del día de la Merced, y del llanto desgarrador de otra a la que le llegó la menopausia en la cárcel, condenándola a quedarse sin hijos.

En su nota conclusiva Chacón declara su deuda – temática y humana – con Tomasa Cuevas, Soledad Real y Juana Doña, recopiladoras de testimonios imprescindibles a la hora de abordar la postguerra a través de una perspectiva de género.³⁵ Además, cabe destacar dos episodios que se encuentran recogidos en la investigación de Di Febo (1979) y que Chacón traslada a su novela sin apenas cambiar detalles. El primero es la noticia de una mujer que, como Hortensia, había recibido la gracia de que le aplazaran la ejecución de una condena a muerte hasta que no diera a la luz: la noche de la saca la presa fue aislada, como de costumbre, en la capilla de Ventas, y se le impidió que amamantara a su hija hasta que no accediera a confesarse (en Di Febo, 1979: 43); similarmente, a Hortensia “el cura la quiso convencer para que confesara y comulgara [y le dijo] que si se ponía en orden con Dios le dejaba que le diera la teta a la niña” (*LVD*: 243). El segundo episodio es una anécdota incluso casi tragicómica: en Di Febo, Manolita del Arco, recordando el ruido imposible del locutorio, cuenta que “dije a mi madre que me trajera una pastilla de jabón y ella entendió jamón. Cuando volvió, logró traerme un pedazo de jamón” (1979: 31); en *LVD*, Reme abre un paquete y observa que “Benjamín me ha traído jamón. [...] Pobre, yo le había pedido jabón[, ...] una pastilla de jabón. [...] Me entendería mal” (*LVD*: 166).

Uno de los elementos más verídicos de la obra es el intertexto reiterado – o más cabría hablar de “intermemoria” – con la historia de las “Trece Rosas”, a la que Chacón alude a través de los recuerdos de las reclusas que protagonizan *LVD*, indicadas como antiguas compañeras de las jóvenes. Gracias a una constante interacción entre ficción e historia, resaltan en

35 Tomasa Cuevas (2004 y 2005), militante del Partido Comunista, escribió dos obras monumentales (y largamente ignoradas) sobre las mujeres en las cárceles de la dictadura, grabando entrevistas por toda España a partir de los estertores del franquismo. La obra de Juana Doña (2012) que más resulta plausible como fuente para *LVD* es, en cambio, *Desde la noche y la niebla*, ensamblaje en forma de novela de varias experiencias particulares, inclusive la de la autora, en relación con las prisiones de Franco.

la narración los rasgos de un episodio de la postguerra ya casi convertido en mito, que Chacón traslada de los testimonios de las supervivientes de Ventas a la memoria “inventada” de sus personajes literarios. La primera alusión aparece cuando Hortensia es informada de que será juzgada junto a doce afiliadas de las Juventudes Socialistas Unificadas, formando un expediente de trece reclusas “como [el de] las menores que fusilaron el cinco de agosto de mil novecientos treinta y nueve” (*LVD*: 56). La sugestión se hace luego más articulada con las aportaciones de cada personaje, extendiéndose de pequeños particulares a reconstrucciones pormenorizadas de episodios de vida carcelera. A modo de ejemplo, Tomasa aparece en varios momentos acariciando la cabecita negra del cinturón que una de las jóvenes fue descomponiendo para que sus eslabones fueran repartidos entre sus compañeras.³⁶ Al mismo tiempo, la narración de la noche en la que las “menores” fueron sacadas para ser acompañadas al paredón, propuesta a partir de las reminiscencias de Reme y Elvira, se adhiere con una fidelidad casi documental al testimonio de las compañeras de galería de las jóvenes, especialmente el de Mari Carmen Cuesta, fuente principal para la novela de Carlos Fonseca (2011).³⁷

Otro elemento “cierto” que resulta intercalado con la invención de la autora es la utilización en la obra de elementos textuales de talante documental, separados del resto de la narración por criterios tipográficos específicos.

36 En uno de los relatos recogidos por Alfaro (2005: 28) se lee “Yo [...] tengo una cabeza de una negrita que una de [las menores] me dio, que la llevaba en su cinturón”. En *LVD* se declara que el cinturón compuesto de cabecitas negras, deshecho y distribuido “entre las mejores” (*LVD*: 213) pertenecía a Joaquina López Lafitte, una identificación que también aparece en Ferrero (2003) y Fonseca (2011).

37 En *LVD* “Reme [...] recuerda que Victoria comenzó a llorar cuando la despertaron. Abrazó a una compañera y lloró el desconsuelo de su madre, su hijo mayor acababa de morir en comisaría y ella y Gregorio, los dos hijos que le quedaban, morirían al alba. Primero Juan, ahora Goyito y yo, repetía llorando” (*LVD*: 215). Confróntese el pasaje de Chacón con el recuerdo directo de Mari Carmen Cuesta, que, antes de grabarla en el documental de Vigil-Almela (2004: minuto 74.15-ss), entregó su experiencia a Tomasa Cuevas: “Victoria se echa a mi cuello, se agarra a mi cuello, Mari, Mari, que me matan, ya han matado a mi hermano Goyo, mi pobre madre, Mari, que me matan”.

En cuatro casos se trata de la reproducción fiel de auténticos repertos de la época franquista, los primeros dos referidos, una vez más, a las “Trece Rosas”. Hablo, para empezar, de la célebre última carta de Julia Conesa y de pasajes selectos del pliego que la madre de la joven envió al mismo caudillo a modo de súplica por la vida de su hija.³⁸ En *LVD*, dichos elementos van imprimidos en cursiva, quizás con tal de simular la escritura manual. Esta última observación no se aplica al tercer documento histórico, igualmente escrito en cursiva, que podría definirse como una versión reducida y compacta que Chacón fabrica recortando el texto de un decreto aparecido en 1963 en el Boletín oficial de Estado.³⁹ El último dato documental “cierto” es la citación integral del último parte de guerra, transcrito con un carácter que reproduce la escritura mecanografiada, ajustándose al aspecto visual de las numerosas copias del notorio mensaje de Franco que circularon por la España de la postguerra. Según indica Chacón, la convención tipográfica mecanografiada fue una idea de la editorial “para subrayar [la] temporalidad histórica de los textos”, mientras que la autora se había limitado a la cursiva en el manuscrito original para todo documento que quisiera indicar como “real[...]” (Chacón en Domínguez, 2003). La misma escritura que simula las antiguas máquinas de escribir es utilizada para la construcción de documentos elaborados al estilo de los históricos, pero no auténticos, es decir producidos dentro del contexto ficcional. Un ejemplo es la sentencia de Hortensia, repleta de las fórmulas típicas de la escritura judicial de la época – “Resultando probado y así lo declara el Consejo”; “Fallamos que debemos condenar y condenamos” (*LVD*: 245–6) –, pero rellena con datos relativos a una persona que nunca existió y, por lo tanto, de la que no se va a encontrar ninguna constancia en los registros históricos. Análogamente, conservan cierto talante histórico, pese a resultar claramente postizos, el *Acta de creación de la Agrupación Guerrillera de Cerro Umbria*

38 En los agradecimientos finales Chacón expresa su gratitud hacia el sobrino de Julia Conesa, “por la caja que hizo llegar a mis manos con las cartas de su tía” (*LVD*, agradecimientos).

39 Se trata del Decreto 1504/1963, por el que el régimen otorgó un indulto con motivo del nombramiento de Papa Paulo VI. En *LVD*, es la ocasión con la que Jaime consigue salir de la cárcel de Burgos.

(*LVD*: 320-1); el texto de la causa instituida contra Jaime (*LVD*: 358); la carta que Pepita recibe del secretario del Cardenal Obispo de Santiago tras solicitar para Jaime mismo el indulto concedido con motivo del año jacobeo (*LVD*: 380); y las instrucciones para la libertad condicional distribuidas a los excarcelados por las autoridades del penal de Burgos (*LVD*: 417-8). Dichos fragmentos textuales, formal y visualmente separados del uerpo del texto, toman a modelo documentos históricos cuyas fórmulas resultan bien conocidas al lector, que al mismo tiempo detecta inmediatamente su uso narrativo.⁴⁰

La absorción de elementos de indefinido sabor histórico dentro de la narración contribuye a definir la noción global de una autenticidad de sustancia, que no se traduce en una crónica o en una reconstrucción histórica, sino que apunta a receptar verdades esparcidas y proponerlas en un contexto inventado, entregándolas al lector que no pudo recibirlas de otra manera. La autenticidad del texto no se afirma en su adhesión a la realidad histórica, sino más bien en la base real, testimonial y experiencial de la que la autora asumió el espesor anímico y contextual de sus personajes y la verosimilitud de las aventuras que estos protagonizan. Lo que la autora parece sugerir es que el dato relevante no es el carácter puramente auténtico de cada pieza de lo narrado, tal y como esta resulta propuesta. El elemento clave es, en cambio, la ejemplaridad de lo que se va contando, el hecho de que, de episodios necesariamente particulares, se llegue a constituir historias-masa en las que la mayoría de los lectores puedan reconocer una porción de su pasado familiar o, más generalmente, comunitario. Un planteamiento narrativo ambicioso, que encuentra en el exceso sentimental el mayor obstáculo para su acabamiento.

40 Tres de los supuestos documentos que aparecen en *LVD* resultan no solamente apartados del texto, sino incluso colocados en páginas aparte sin numerar, cada una de las cuales cierra las tres secciones en las que la narración resulta dividida.