

N.º 12 | 2020

cuadernos de

leph

**El olvido está lleno de memoria:
la memoria y sus manifestaciones en las
literaturas hispánicas**

Σ

ISSN: 2174-8713

COMITÉ EDITORIAL

Directora

Irene Muñoz Cerezo

Secretaria y RR.SS.

Alexandra Dinu

Vocal de *Cuadernos de Aleph*

Iris de Benito Mesa

Área de indexación

Francisco Manuel Faura Sánchez

Área de maquetación

Iria Pin Moros (coordinadora)

Juan Antonio Gómez Zamorano

Adrián Mosquera Suárez

Yaiza Sevillano Ramírez

Área de web

Rafael Massanet Rodríguez

Jaime Oliveros García

COMITÉ CIENTÍFICO

María Álvarez Álvarez (Universidad de Oviedo)
Lorena Amaro Castro (Pontificia Universidad Católica de Chile)
Patricia Barrera Velasco (Universidad Internacional de La Rioja)
Manuel Cabello Pino (Universidad de Huelva)
Gloria Camarero Gómez (Universidad Carlos III de Madrid)
Fernando Candón Ríos (Universidad de Almería)
Jesús Cano Reyes (Universidad Complutense de Madrid)
Bernat Castany Prado (Universitat de Barcelona)
Francesca Crippa (Università Cattolica del Sacro Cuore)
Soledad Cuba López (Universidade de Vigo)
Mario de la Torre Espinosa (Universidad de Granada)
Elena de Pablos Trigo (Universidad Autónoma de Madrid)
Cecilia Enjuto Rangel (University of Oregon)
Joaquim Espinós Felipe (Universitat d'Alacant)
Gabrielle Etcheverry (Carleton University)
Ricardo Ferrada Alarcón (Universidad Católica Silva Henríquez/Universidad de Santiago de Chile)
Marie Franco (Université Sorbonne Nouvelle)
Pedro García Suárez (Universidad Internacional de La Rioja)
Bernat Garí Barceló (Universitat de Barcelona)
Alba Gómez García (doctora en Humanidades por la Universidad Carlos III de Madrid)
Iker González-Allende (University of Nebraska-Lincoln)
Edurne Goñi-Alsúa (Universidad Pública de Navarra/Universidad Internacional de La Rioja)
Ioana Gruia (Universidad de Granada)
Claudio Guerrero Valenzuela (Pontificia Universidad Católica de Valparaíso)
Cristina Gutiérrez Valencia (Universidad de Oviedo)
Margaux Hélédut (Universidad Complutense de Madrid)
Carlos Jerez-Farrán (University of Notre Dame)
Fernando Larraz Eloriaga (Universidad de Alcalá de Henares)
Jacobo Llamas Martínez (Université de Neuchâtel)

Carmen María López López (Universidad Católica San Antonio de Murcia)
Teresa López-Pellisa (Universitat de les Illes Balears)
Violeta Lorenzo Feliciano (University of Arkansas)
Antonio Martín Ezpeleta (Universitat de València)
Liz Moreno Chuquen (Idaho State University)
Juana Murillo Rubio (Universidad Complutense de Madrid)
Guadalupe Nieto Caballero (Universidad de Extremadura)
Manuel Piqueras Flores (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn)
Iliana Portaro (Southern Utah University)
Carmen María Pujante Segura (Universidad de Murcia)
Juan Antonio Ríos Carratalá (Universitat d'Alacant)
Blanca Ripoll Sintes (Universitat de Barcelona)
María José Rodríguez Mosquera (Universitat de Barcelona)
Héctor Andrés Rojas (Universidad de O'Higgins)
José Luis Sánchez Noriega (Universidad Complutense de Madrid)
Diego Santos Sánchez (Universidad Complutense de Madrid)
Víctor Sevillano Canicio (University of Windsor)
Christian Snoey Abadías (Universitat Autònoma de Barcelona)
María Victoria Sotomayor Sáez (Universidad Autónoma de Madrid)
Luz C. Souto Larios (Universitat de València)
Giulia Tosolini (Università degli Studi di Udine)
Felipe Vázquez Badillo (Universidad Nacional Autónoma de México)

TABLA DE CONTENIDOS

ARTÍCULOS

INTRODUCCIÓN	
Memoria y ficción.....	6-23
FRANÇOISE DUBOSQUET LAIRYS	
La Obra Nacional de Auxilio Social y sus víctimas: <i>Los niños perdidos</i> (2006) de Laila Ripoll.....	24-39
MIRIAM GARCÍA VILLALBA	
Imprimir la memoria y el duelo en la escritura. Sobre <i>La casa de los conejos</i> de Laura Alcoba.....	40-63
ESTEFANÍA DI MEGLIO	
Repensando el pasado fundacional y sus protagonistas en <i>La carroza de Bolívar</i> y <i>Adiós a los próceres</i>	64-91
STEPHANIE SUÁREZ	
«No hay palabras, pero se oyen voces»: testigo y memoria en <i>Rabos de lagartija</i> de Juan Marsé.....	92-114
SARA SANTAMARÍA COLMENERO	
«Iluminar con la letra la temible oscuridad»: estrategias narrativas para reescribir la dictadura en Nona Fernández.....	115-136
IRENE ALIAGA ALEJANDRE	
Voces tras los muros. Representaciones literarias de los topos del franquismo.....	137-162
POL MADÍ BESALÚ	
De una memoria colectiva olvidada a una identidad compuesta: un análisis de las novelas de Julio Llamazares.....	163-178
CHEN CHAOHUI	
Entre sólidos y ausencias: la escritura del cuerpo como duelo en <i>Aparecida</i> de Marta Dillon.....	179-191
LAURA MARÍA MARTÍNEZ MARTÍNEZ	
Escrituras de la (pos)memoria: <i>Inés y la alegría</i> , de Almudena Grandes.....	192-210
ALBA ROMERO VAQUERO	
El olvido derrotado por la palabra: la escritura como resistencia en <i>Los girasoles ciegos</i> de Alberto Méndez.....	211-233
MAITE GOÑI INDURAIN	

RESEÑAS

Diccionario del franquismo, Manuel Vázquez Montalbán, Barcelona: Anagrama, 2019, 128 páginas.....234-240

ALEXANDRA DINU

Bruixes, caça de bruixes i dones (2020), Silvia Federici. Manresa: Tigre de Paper. ISBN: 978-84-16855-60-5.....241-247

IRIS DE BENITO MESA

MEMORIA Y FICCIÓN

FRANÇOISE DUBOSQUET LAIRYS

francoise.dubosquet@univ-rennes2.fr

UNIVERSITE RENNES 2. FRANCIA

Resumen: Este artículo propone una reflexión sobre el estrecho vínculo entre memoria e historia en el marco de una España afectada por el trauma que supone la Guerra Civil y la larga dictadura franquista. En este trabajo de reconstrucción del pasado notamos la importancia de la labor de los historiadores, como la irrupción de varios géneros de memoria(s) y la aportación de la ficción en este proceso de recuperación. La literatura da a estos acontecimientos una dimensión humana que permite recobrar el pasado y empezar a curar una herida que se hereda de una generación a otra.

Palabras clave: España XX-XXI, Historia, Memoria, Ficción.

Abstract: This article proposes a reflection on the close link between memory and history in Spain, a country marked by the trauma of the Spanish war and the long Francoist dictatorship. In this work of reconstruction of the past, we notice the importance of the historian work such as the upsurge/sudden burst of different types of memories and the contribution of fiction in this recovery process. Literature gives to events a human dimension which allows to recover the past and to start to heal a wound inherited from generations to generations.

Keywords: Spain XX-XXI, History, Memories, Fiction.

Je reste troublé par l'inquiétant spectacle que donnent le trop de mémoire ici,
le trop d'oubli ailleurs, pour ne rien dire de l'influence des commémorations et
des abus de mémoire et d'oubli.
L'idée d'une politique de la juste mémoire est
à cet égard un de mes thèmes civiques avoués.
Paul Ricoeur¹

A lo largo de mis investigaciones sobre memoria e identidad en la España contemporánea, en el marco de ERIMIT (Equipe de recherche interlangues: Mémoires, Identités, Territoires), siempre me ha llamado la atención la tensa relación que existe entre los conceptos «memoria» e «historia» y la asociación de estas dos palabras como «memoria histórica», que podría considerarse como oxímoron. Sin embargo, como filólogos sabemos que las palabras son espejos e invitan a menudo a un viaje al alma de una cultura o una sociedad. Dedicaré mi reflexión, en este espacio que me han ofrecido los responsables de la revista *Cuadernos de Aleph*, a quienes quisiera agradecer el honor de abrir este volumen, a una problemática que me sigue acompañando a lo largo de estos últimos años, la relación entre «memoria» e «historia» y, más allá, la transmisión intergeneracional de un pasado traumático que se puede percibir tanto a través de la abundante literatura sobre la Guerra Civil y el franquismo como sobre una supuesta transición amnésica escrita por los que llamaremos los herederos de la memoria.

Un pasado candente, una herida abierta

Cuando evocamos hoy día el pasado, se imponen dos ejemplos que me parecen significativos de la omnipresencia de violencia heredada. El primero es un dibujo de El Roto (Andrés Rábago) publicado en *El País* del 24 de abril de 2010, en el que aparece el retrato de un joven herido de bala en el hombro, con esta leyenda:

—Tengo una herida de guerra que no me cicatriza
—¡Pero si tú no estuviste en una guerra!
—Bueno, es que la heredé de un antepasado

El segundo es un título de una entrevista al escritor mexicano de origen catalán Jordi Soler que dice: «Los nietos de la guerra también somos mutilados» (*El País*, 10/06/2005).

Han pasado ochenta años desde el final del enfrentamiento bélico español, casi 45 años desde la muerte del dictador y la vuelta a la democracia, pero las heridas quedan intactas,

¹ RICOEUR, Paul (2000): *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, p. 1.

Françoise Dubosquet Lairys (2020): «Memoria y ficción», *Cuadernos de Aleph*, 12, pp. 6-23.

incluso se han convertido en una herencia pesada que se transmite de generación en generación, tanto si uno ha nacido en España como si es nieto del exilio. Esto revela que una parte de la historia española queda incompleta, truncada. Se han cerrado, tapado, perdido, caminos de la memoria sin poder examinarlos. Actualmente, cuando hojeamos los libros de historia o un álbum familiar en España, faltan páginas enteras, datos, nombres, destinos, seres. No creo que haya una sola familia en este país que no haya perdido a un miembro suyo por motivo del conflicto, del odio, de la disidencia a lo largo del siglo XX.

Con el paso del tiempo, la desaparición de los testigos directos, la urgencia de la memoria o, mejor dicho, en plural, de las memorias, se vuelve más aguda. Y vemos que los herederos de la memoria, y entre ellos los llamados «la generación de la inocencia» —término significativo, ya que supone que hubo una generación de la culpa—, luchan cada día para dar dignidad a los desaparecidos, a sus abuelos o antepasados: un recuerdo, una tumba, una placa o simplemente un intento por recobrar unos rasgos. Esa generación nacida entre 1950-60 es la última que puede relacionar el franquismo que ha vivido en su infancia y los recuerdos de la Guerra Civil recogidos de parte de sus abuelos cuando estos ya no se callaron. Y ellos son los últimos testigos directos de la dictadura.

La desmemoria —lo vemos en esa terrible enfermedad que puede ser el Alzheimer— es la inexistencia, la descomposición del *yo*, lo que hace de la memoria y de la identidad verdaderas hermanas siamesas. Y para entender lo que son hoy, los españoles necesitan saber de dónde vienen, recorrer las heridas. El olvido sería para ellos una verdadera renuncia a una exigencia ética. Lo que permite la memoria es crear este espacio para el recuerdo y darle un estatuto; salva el pasado del olvido y permite la transmisión. Y si somos optimistas, podemos tener la esperanza de que los errores del pasado podrán evitarse en el futuro o, siendo realistas, confiar en que el conocimiento pasado no hipoteque el porvenir.

En cirugía se suele hablar de *reducción de fractura*, una metáfora adecuada cuando tratamos de los miembros de una sociedad herida y fracturada. En psicoanálisis hablamos también de *reducción del trauma*. Para la cura se utiliza la palabra, se intenta poner palabras sobre el olvido, o más precisamente sobre lo que deseamos olvidar. Lo negado queda inacabado, incompleto, truncado y por lo tanto doloroso, hiriente, frustrante, problemático. Decir la ausencia es darle cuerpo en un universo simbólico que permite someterla a la ley, indagar la raíz del trauma y ponerlo a distancia, pensarlo, quitarle peso, reducirlo. Sin ningún tratamiento, sin este trabajo de duelo, de conciencia, nos arriesgamos a ver el trauma acentuarse, invadir nuestro más mínimo recoveco, volverse una obsesión, una ceguera.

Desde el golpe de estado en 1936 hasta ahora, España no ha podido superar el trauma que significaron una Guerra Civil y la larga represión de la dictadura, que machacaron a varias generaciones, porque la vuelta de la democracia y el consenso de la Constitución de 1978 no permitieron el trabajo de memoria, ni siquiera los ya cuarenta y cinco años de democracia. Este trabajo ya está en marcha, pero todavía no existe un relato histórico co-construido a base de archivos y datos, un relato que permita reunir los hilos cortados de la memoria colectiva, concebida como un conjunto de acontecimientos compartidos, base de toda cohesión social, piedra angular de la construcción de una comunidad. Sigue pesando la herencia que tienen que asumir las generaciones siguientes, aunque el olvido intenta borrarla con la complicitad del tiempo. Queda abierta la herida.

Del origen de las lagunas memorialísticas

Empezaremos por una anécdota que cuenta Almudena Grandes cuando habla del origen de su creación. Un día, mientras estaba preparando la comida con su madre en la cocina, descubrió un artículo sobre una tal Josefina Baker, con una foto de la modelo mulata y monísima, pelo cortado a lo *garçon*, desnuda de cintura para arriba, aunque la censura le había añadido dos grandes estrellas en los pezones. Iba vestida con un taparrabos de plátanos. Al comentárselo a su madre, esta le revela que su abuela, señora decente, católica, apostólica y romana, y su abuelo, militar de carrera, fueron a ver a una mujer desnuda en un teatro de Madrid en los años 30. Un asunto absolutamente asombroso para una chica de doce años en el Madrid de Franco.

La generación a la que pertenece Almudena Grandes es la de los nietos de la guerra, educados bajo el franquismo, en una sociedad nacionalcatólica; una generación que va a vivir la transición y la vuelta de la libertad, los años de la Movida y el desencanto. Una generación que se siente mutilada de una parte de la historia, la que hoy día quiere saber lo que pasó, la que ilustra El Roto en su dibujo de *El País*:

Aquella tarde del 1972, en que mi madre me explicó quién era Josefina Baker, y de propina, sin pretenderlo siquiera, en qué clase de país había nacido, yo me sentí muy sola, a merced del asombro, una perplejidad que me dejó la espalda al descubierto. Como todos los niños descubren, ya sea de manera fortuita o como producto de una temeraria indagación, un secreto familiar, tuve la sensación de que nadie, nunca, había tenido que afrontar un desconcierto semejante. Y sin embargo, en aquellos mismos años, un poco antes, o un poco después, un número incalculable de españoles más o menos de mi edad, tuvieron que afrontar por su cuenta y riesgo, sin ninguna

preparación previa, revelaciones semejantes [...]. Porque las vidas —de los españoles de mi generación— empezaron a cambiar en el momento en que escucharon una conversación detrás de una puerta cerrada, desde que encontraron un mazo de cartas, o de fotos, en un cajón, o se atrevieron a preguntar sobre algo tan aparentemente inocente y desconectado de cualquier asunto tenebroso, como las fotos de una vieja *vedette* en una revista del corazón. Porque en muchos casos, el conocimiento disipó su asombro al precio de modificar su identidad, el concepto que poseían de sí mismos, de sus familias, de su país. Y porque fueron tantos, su metamorfosis tan profunda que, al cambiar el eje de sus vidas, trastocaron la atmósfera, la temperatura y el clima de España (Grandes, s/f: 23).

De repente Almudena Grandes se dio cuenta de que vivía en un país que suele calificar de «anormal», un país de secretos hirientes, al que le falta una gran parte de su pasado y herencia, en el que su abuela era mucho más moderna que su madre, mucho más libre. Esa memoria agujerada se vuelve elemento fundamental de su escritura y, como confiesa, de su generación, que va buscando sus raíces, un pasado incompleto para saber quiénes son, para intentar reanudar ese hilo de la transmisión segado: «La memoria no es sólo la pieza más importante del equipaje del escritor. Memoria es también el concepto clave de toda una generación, de toda una generación de españoles, mi propia generación» (Grandes, s/f: 23).

En su búsqueda, Almudena Grandes, como otros autores de la misma generación o de la siguiente, es un ejemplo emblemático de las consecuencias de un pasado silenciado. El trauma se heredó y se instaló en el inconsciente colectivo y la herida sin curar, en cierta forma, se infectó.

Después de casi cuarenta años de dictadura, Franco murió en su cama y su cuerpo descansó, hasta hace muy pocos meses, en el Valle de los Caídos, monumento nacional. La transformación del régimen se hizo bajo la tutela de un rey nombrado por él, en el marco de la ley franquista y a partir del aparato del Estado en un contexto de negociaciones pluripartidistas: ruptura pactada, consensual entre franquistas, demócrata-cristianos, PSOE, PCE y nacionalistas, bajo la dirección de Adolfo Suárez, cuyo pasado se relaciona con el falangismo, el Opus o el franquismo. Habría que esperar a la abdicación de Don Juan en 1977 y el 23F en 1981 para que este rey, Juan Carlos I, se volviera legítimo y aceptado por la mayoría del pueblo como garante de la nueva constitución, y quizás sea más justo hablar de *juancarlismo* que de monarquismo. Esta transformación desde arriba permitió la liberación de los prisioneros políticos e inició el paso a la democracia, pero aseguró la permanencia de un aparato judicial, policial y administrativo franquista, la impunidad de los asesinos y colaboradores del régimen por la Ley de Amnistía de 1977, bajo la mirada atenta e interesada de sus vecinos y de los EE.UU.

La transición «modélica», «pacífica», fue erigida en mito fundador de la «nueva España». Sin embargo, el modelo merece matices, ya que ignorar las violencias y los muertos sería negar el contexto peculiar en el que se hizo, como lo demuestran perfectamente estudios como, por ejemplo, *Le mythe de la transition pacifique* (2012), de la historiadora Sophie Baby. Un mito que todavía se suele oponer a otro, el de la locura colectiva de la Guerra Civil, base sobre la que se impuso el franquismo como una cruzada, una reconquista de la España imperial contra la republicana, al precio de una represión tremenda. El franquismo edificó su poder en un supuesto *cainismo* o esa incapacidad de convivencia que padecería el pueblo español. Y después de haber reprimido y depurado a las oposiciones, la dictadura impuso el silencio y el miedo, educó a las generaciones inculcándoles esa culpabilidad tan presente en el nacionalcatolicismo del «somos todos culpables» (aunque claro, unos más que otros). Después de la derrota de la República, los vencidos tuvieron que aguantar la humillación y la obligación de arrepentirse. Se modeló una generación de callados y culpables, padres y herederos, como lo recuerda el historiador Julio Pérez Serrano: «La guerra civil quedó instalada en la memoria de los españoles como el trauma necesario, como un aprendizaje cruel»; y añade: «las nuevas generaciones crecieron en el silencio de lo que había pasado; sus padres les legaron el duro aprendizaje del olvido» (Pérez Serrano, 2004: 62-63).

Lo que importa, como recuerda Barthes en *Mythologies* (1957), no es que el mito diga la verdad o no, sino el sistema de valores que transmite y que el pueblo o la sociedad hace suyos: la transición vuelta mito, su interpretación, se conoce de antemano y se vuelve una palabra despolitizada. La transición se volvió sinónimo de una España moderna, reconciliada, que recobra su dignidad, su dimensión europea e internacional, a cambio de callar u olvidar sus heridas y dolores. Sin embargo, bajo su imagen renovada e internacional, España no ha superado ni la guerra, ni los casi cuarenta años de dictadura. El traumatismo permanece, como permanecen todavía monumentos o calles en honor de los verdugos, un olvido imposible, como lo revelan el trabajo de las asociaciones civiles, los intentos del juez Garzón y, en cierta medida, el movimiento del 15M. En efecto, podemos ver en el movimiento de los Indignados un hito, una verdadera ruptura con la herencia económica y social del franquismo, una ruptura que no hizo la transición y la expresión de la cuarta generación, la que nació en democracia.

Presencia del pasado en el presente

Como expone perfectamente François Godicheau en su artículo «Rendre étrange le passé récent: la discipline historique dans la tourmente mémorielle espagnole» (2013), en los años 90 pensábamos que la historia de la Guerra Civil había dejado de ser objeto de conflictos, que ya no era el blanco central de los historiadores. Historiadores como Casanova y Aróstegui se dedicaban e investigaban otros asuntos. Sin embargo, diez años más tarde, tuvieron que volver a ese tema. En efecto, el pasado no dejaba de imponerse al presente y, en las primeras décadas del siglo XXI, de manera más aguda con la puesta en tela de juicio de la transición por unas generaciones que no conocieron la realidad franquista de la represión y depuración.

La ausencia o, en el mejor de los casos, la escueta formación ofrecida por los programas de ESO, no concurren a colmar las lagunas del pasado. Se dedicó una atención poco detenida ya sea a la II República, ya a la Guerra Civil o incluso al franquismo desde la vuelta a la democracia, como ilustra Isaac Rosa. Confiesa que se enteró por primera vez de la matanza de Badajoz de 1936 al llegar a la universidad, pese a haber vivido toda su infancia y adolescencia en esta ciudad (Rosa, en Bonvalot y Rebreyend, 2019: 269-270); algo similar expresó Jordi Soler en una conferencia en Madrid a principio de los años 2000:

Fue en la Universidad Complutense de Madrid, después de una charla que di a estudiantes de un master de periodismo; a la hora de las preguntas un joven quiso saber porque me llamaba Jordi Soler, un nombre catalán, y hablaba con acento mexicano. Le expliqué que venía de una familia que había perdido la guerra y se había tenido que ir de España, y mientras lo explicaba me di cuenta de que la mayoría ignoraba esa historia que, por cierto, compartieron medio millón de españoles. Aquello me produjo un enorme desconcierto, me ofendió que España ignorara olímpicamente a toda esa gente que había tenido que irse al exilio, gente a la que perder la guerra le había destruido la vida (2015).

Resulta contradictorio cuando nos fijamos en el número de libros publicados sobre la Guerra Civil (ensayos, novelas, memorias, híbridos, ficciones), archivos, películas, series o exposiciones..., ya que la guerra de España parece haber suscitado más obras que la segunda guerra mundial. Para entender esta *bulimia*, es imprescindible observar el campo de las investigaciones en Historia contemporánea y tener en cuenta la dificultad para cualquier historiador de escapar a la lógica de los dos bandos. La del franquismo, poco dada a facilitar el acceso a los archivos y documentos todavía no estudiados, y la despezada memoria de los republicanos. Una situación compleja que no ayuda a borrar la retórica de los dos bloques de la guerra y dificulta la construcción de una memoria compartida.

La aportación de historiadores extranjeros como Gerald Brenan, Raymond Carr, Hugh Thomas, Paul Preston, Ian Gibson, Catherine Davies, Bartolomé Bennassar o exiliados como Manuel Tuñón de Lara, por citar algunos, fue determinante en este campo, frente al monopolio franquista o la memoria desterrada y fragmentada de la resistencia interior y de los exiliados. También se ha vuelto imprescindible, desde el final del siglo XX y los inicios del XXI, el trabajo de memoria, autoficción o ficción en el campo de la literatura realizado por las diferentes generaciones de los herederos de la memoria. Esta preocupación que se refleja en la obra de Almudena Grandes la encontramos en la generación nacida en la democracia, como lo ilustra esta confesión de Isaac Rosa, nacido en 1974:

En mi caso, el cambio decisivo de mi escritura fue el relevo generacional que se produjo con la llegada da la edad adulta de la primera generación nacida en democracia, y la sacudida que supuso en materia de políticas de memoria y de revisión del pasado reciente. En el cambio de siglo, quienes nacimos en los setenta nos incorporábamos activamente a la vida pública y nuestra mirada a la transición y al franquismo traía la superación de miedos y complejos de la generación anterior, la de nuestros padres que vivieron la transición, y la de nuestros abuelos, que aún tenían recuerdos de la guerra y del primer franquismo (2019: 269).

Ochenta años más tarde, una pasión intacta

La escritura de la historia española queda profundamente condicionada por las políticas de memoria o, mejor dicho, por su ausencia. Y, como vimos, tiene que ver con la transición y las instituciones que nacieron de ella. La Constitución de 1978 se basa en un relato hegemónico de la República elaborado en los años 70 y consentido por los diferentes partidos (AP/PSOE/PCF/UCD/Monárquicos) para preservar el ruedo político del fantasma de la guerra o de la violencia presente. Nadie puede silenciar los atentados, muertos, raptos o amenazas que se padeció tanto de la extrema derecha con los asesinatos de Atocha, como de los del GRAPO, del FRAP o los de ETA, a los que se tienen que añadir intentos de *putschistas* del Ejército a lo largo de los años 70-80. Sin embargo, se enarboló una transición «pacífica» exitosa frente al horror y el fracaso que significó la Guerra Civil. La transición tenía que encarnar el mito de la reconciliación frente al mito de las dos Españas. A la guerra de bandos le corresponde la transición imparcial, como solía decir Vázquez Montalbán en las páginas de *Triunfo*. Pero hoy, este relato de la transición, digno de un cuento de hadas con final feliz, se quebró, cumplió con su papel de fábula un tiempo, sin duda necesario para restablecer las condiciones de un ejercicio democrático, pero ya no vale, en cierta forma ha caducado.

Este relato puede verse como un éxito pragmático, porque permitió pasar de una dictadura a una democracia sin demasiadas dificultades, en un contexto socioeconómico e internacional de crisis económica, pero también se puede ver como el origen de problemas actuales, incluso como pretextos. En efecto, el metarrelato de la transición es cuestionado por el movimiento de la memoria, como se puede ver en *La memoria insumisa* (1999) de Nicolas Sartorius y Javier Alfaya, en *Memoria de la guerra civil: los mitos de la tribu* (1999) del historiador Alberto Reig Tapia o también en la postura de novelistas como, por ejemplo, Isaac Rosa:

Hoy el cuestionamiento de la transición es un lugar común, aunque siga teniendo sus defensores. Ya no genera consenso automático. Disparar contra la transición es ya un deporte, y como tal inofensivo, pues la «verdadera batalla del relato» no está ya en la transición, sino en la misma democracia hasta nuestros días (2019: 272).

La generación de los biznietos se une a la generación de los nietos que empezaban a cuestionar el relato oficial y a unirse con las reivindicaciones que acompañan el movimiento civil que reclama la verdad, la justicia y el derecho a la memoria para las víctimas del franquismo. Lo que empezó por un cuestionamiento político y cultural del relato de la guerra y de la dictadura instaurado en la transición se ha vuelto un cuestionamiento del propio relato de la transición y la democracia misma. Este debate es prueba clara de que hay que seguir estudiando las fuentes y recursos epistemológicos para alcanzar la legitimación social o un relato común y compartido para asentar la democracia en un solar común sólido. En efecto, hasta ahora ni la historiografía actual, ni el mito de la transición, ni el metarrelato de la Guerra Civil cumplen con lo que espera la sociedad, o lo hacen de manera fragmentaria e imperfecta.

El movimiento de la reivindicación de la memoria, nacido a finales de los 90 desde asociaciones civiles, se amplió y se reforzó a lo largo de estos casi cuarenta años, al llevar el debate a la escena política, como vimos con el juez Baltasar Garzón, en las medidas tomadas por José Luis Rodríguez Zapatero (y la llamada Ley de Memoria Histórica)², IU, Podemos o ahora Pedro Sánchez, primer jefe de gobierno en rendir un homenaje a Azaña y a los republicanos en Argelès en octubre de 2019; todo ello marca un nuevo hito en la historia de España. Estas posturas y compromisos rompen con el mito consensual impuesto por las circunstancias y con el relato nacional forjado por el franquismo en el ámbito educativo.

² Ley por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la dictadura.

El silencio en las aulas, al igual que la herencia truncada, llevan a las nuevas generaciones a cuestionarse, pedir cuentas y justicia, como recuerda Isaac Rosa: «se materializó en un cuestionamiento de la manera en que España había gestionado su pasado, la carencia de políticas de memoria democrática y la falta de reparación a las víctimas de la dictadura» (2019: 269).

Conviene recordar que el contexto del final del siglo XX, con la llegada al poder de la derecha con Aznar, en 1996, después de 14 años de gobierno del PSOE, quedó marcado por autores como Pío Moa, que inicia una revisión de la historia de la guerra que complace al PP. El autor no esconde su simpatía hacia el franquismo y, en el concierto de las memorias, se invita y ofrece a los lectores un relato que puede seducir, al mezclar elementos conocidos o transmitidos en la escuela franquista, tradiciones nostálgicas y datos sacados de estudios reconocidos científicamente. Su estrategia es legitimar falsificaciones que indignan a cualquier historiador serio y respetable, al que Pío Moa suele presentar como mistificador pagado por la izquierda. Pretende acabar con los tabúes. El problema es que sus trabajos se publican en un momento delicado para el PSOE, cuando se desvelan los escándalos de corrupción o el caso GAL. El autor se cuida de no pasar los límites morales fijados por la transición. Se presenta como moderado, mientras que se impone como la caución histórica de la reconstrucción del PP, un partido que va de la ultraderecha al centro derecha. Moa legitima el discurso de la derecha, desacredita a la izquierda o el PSOE y sobre todo enreda todo sin dejar rastro.

Felipe González había seguido el camino de la transición y dado la espalda a la guerra. Solo volvió a ser motivo de campaña cuando perdió contra el PP (1996). Al llegar al poder, José Luis Rodríguez Zapatero (2004-2011) reabre una brecha con la Ley de Memoria Histórica (2007), que se vuelve objeto de debates y críticas. Sin embargo, revela ya un verdadero cambio de paradigmas. En efecto, Zapatero ve en la Segunda República un modelo de progreso y de espíritu democrático y, durante sus dos mandatos, aparece una línea clara entre unas fuerzas de derecha e izquierda que apostarían por la violencia y la mayoría silenciosa, en busca de paz y consenso, que resultaría víctima de los extremos. Nos propone una nueva versión de las dos Españas.

Durante estos años se publican trabajos como los de Ángel Viñas, que se dedican a la República y a la guerra y rectifican ciertos hechos frente a las versiones profundamente ideológicas publicadas hasta la fecha en España: *La soledad de la República: el abandono de la democracia y el viraje hacia la Unión Soviética* (2006); *El escudo de la República: el oro de España, la apuesta soviética y los hechos de mayo de 1937* (2007); *El honor de la República: entre el acoso fascista, la hostilidad británica y la política de Stalin* (2010). En 2006, el historiador Rafael Cruz aborda estos episodios

en su libro *En nombre del pueblo*, donde pone en perspectiva los acontecimientos históricos españoles con los de sus vecinos y vincula los actos de violencia con las ideologías que los sostienen, una manera de combatir el supuesto *fatum* español del *cainismo*.

Los herederos de la memoria ya no aceptan el pacto del olvido plasmado en el lema «amnesia contra amnistía». Perciben la urgencia. Antes de que hayan desaparecido todos los testigos, piden conservar la memoria, despertar todas las voces olvidadas, devolver la dignidad. Como subrayan Jesús Izquierdo Martín y Pablo Sánchez León en *1936 y nosotros: la guerra que nos han contado* (2017), la principal fuente del relato de la guerra y del franquismo es y sigue siendo la familia. Cada uno cuenta la experiencia vivida, transmitida o escuchada. El relato es, por lo tanto y ante de todo, una memoria familiar, una narración, más testimonio que análisis, y la mayor parte del tiempo contado o escrito en primera persona, lo que llamaremos la posmemoria tal como la define Marianne Hirsch en su reflexión sobre los campos de exterminio:

Le terme de post-mémoire décrit la relation que la «génération d'après» entretient avec le trauma culturel, collectif et personnel vécu par ceux qui l'ont précédée, il concerne ainsi des expériences dont cette génération d'après ne se «souvient» que par le biais d'histoires, d'images et de comportements parmi lesquels elle a grandi. Mais ces expériences lui ont été transmises de façon si profonde et affective qu'elles semblent constituer sa propre mémoire. Le rapport de la post-mémoire avec le passé est en vérité assuré par la médiation non pas de souvenirs, mais de projections, de créations et d'investissements imaginatifs. Grandir avec l'héritage d'écrasantes mémoires, être dominé par des récits qui ont précédé sa propre naissance ou sa propre conscience, fait courir le risque que les histoires de sa propre vie soient elles-mêmes déplacées, voire évacuées, par nos ascendants. C'est être formé, bien qu'indirectement, par des fragments traumatiques d'événements qui défient encore la reconstruction narrative et excèdent la compréhension. Ces événements sont survenus dans le passé, mais leurs effets continuent dans le présent. C'est là la structure de la post-mémoire et le processus propre à sa génération (2014: 205-206)³.

Esta memoria se compone de historias paralelas con sus propios valores individuales, frente a un metarrelato que no dejaba ver más que sujetos colectivos, con un compromiso

³ «El término posmemoria describe la relación que “la generación del después” tiene con el trauma cultural, colectivo y personal vivido por quienes la precedieron, tiene que ver también con las experiencias que esta generación siguiente no recuerda sino por las historias, imágenes y comportamientos entre los que creció. Pero estas experiencias le fueron transmitidas de manera tan profunda y afectiva que parecen constituir su propia memoria. La relación de la posmemoria con el pasado está en realidad asegurada no por la mediación de los recuerdos sino por las proyecciones, creaciones e inversiones imaginativas. Crecer con la herencia de aplastantes memorias, ser dominado por los relatos que precedieron su propio nacimiento o su propia conciencia, nos arriesga a que las historias de nuestra propia vida sean desplazadas o evacuadas por nuestros antepasados. Es estar formado, aunque indirectamente, por fragmentos traumáticos de acontecimientos que todavía desafían la reconstrucción narrativa y exceden la comprensión. Estos acontecimientos tuvieron lugar en el pasado, pero sus efectos persisten en el presente. Aquí está la estructura de la posmemoria y el proceso inherente a su generación» (traducción al español de la autora).

ideológico fijo, poblado de grandes figuras cuya evocación no cuaja, ni aclara las peripecias de los padres o abuelos. Si había algunas coincidencias entre la desdicha familiar y la nacional, en los detalles se volvían mucho más complicados. Para los que venían de una familia de militantes antifranquistas, existían relatos alternativos, como podemos ver en las memorias anarquistas o memorias de mujeres (Dones del 36), por ejemplo, pero estas no suelen aparecer o aparecen de manera marginal en el paisaje político de hoy.

Además, esta historia familiar se enfrenta al discurso público sobre el pasado desconocido. La transmisión en las aulas eludió los conflictos —¿cuánto tiempo se tardó en utilizar la palabra dictador para Franco?— y se redujo al mínimo el estudio de los acontecimientos desde la Segunda República a la vuelta de la democracia para ensalzar la transición modélica. Si añadimos que la competencia de los programas de historia en el colegio y la ESO es de las comunidades autónomas, no cabe duda de que se vuelve ilusorio hablar de un relato nacional compartido. Sin embargo, como hemos visto, lo aprendido en las aulas no cuaja con la historia familiar, lo que acentúa el trauma, el sentimiento de frustración, de injusticia y de permanencia de una memoria franquista vencedora.

Bajo el franquismo, la docencia de la historia se dedicaba a la formación del espíritu nacional y quedaba centrada en la cruzada. Se fundaba la legitimidad del régimen franquista en su victoria del 1939. En los años de la transición, los meses de gobierno del Frente Popular fueron utilizados como sinónimos de desorden y se les atribuyó la culpa a los pistoleros de ambos bandos, sin estudiar ni indagar las circunstancias. Y la enseñanza de la historia de la guerra, del colegio al COU, se reduce a lo mínimo, lo que quiere decir que los que hoy tienen entre 35 y 55 años no tuvieron ninguna verdadera formación sobre este pasado. La ausencia de capítulos enteros no permite el trabajo de reflexión y de formación del ciudadano y tampoco puede integrar este pasado en una identidad política.

Los medios de comunicación tampoco favorecieron esta formación: la propaganda bajo Franco y la herramienta de sacralización de la transición después. La herencia de la guerra y del franquismo es, por lo tanto, una mezcla heteróclita de historias familiares o de secretos, anécdotas, el qué dirán, en las que la emoción, el sentir y el dolor oscurecen en la mayoría de los casos una reflexión, una comparación o un análisis mínimamente científico. Como subraya Paloma Aguilar:

Existen memorias individuales (las de los testigos o participantes en los hechos), memorias institucionales u oficiales (las impulsadas mediante políticas de la memoria, que pueden llegar a ser dominantes y tienden a ocupar un lugar privilegiado en el ámbito público) y memorias colectivas o sociales (en las que los miembros de un determinado grupo van construyendo relatos comunes sobre el pasado, partiendo

del intercambio entre las memorias individuales y de la información acumulada sobre el hecho en cuestión (2008: 63-64).

Esta Historia mutilada, callada, ha dado vida a una multitud de historias. Y a través de testimonios, fotografías, recortes de prensa, viejos cuadernos de los muertos o desaparecidos milicianos, prisioneros, o simples seres humanos en la tormenta de la historia, sus herederos (autodidactas, universitarios, escritores, cineastas...) van a intentar reconstruir un pasado, restituir los hilos de una genealogía, las almas de una comarca, de un pueblo. Una tarea ardua que lleva a enfrentarse con los conflictos de memorias de una comunidad desgarrada. Además, en esta selva de memorias, unos agitan al ritmo de las elecciones, el viejo fantasma del *cainismo*, y en estas condiciones resulta a veces difícil edificar algo común, por no hablar de una memoria de ámbito nacional.

La escritura como refugio de la memoria

Si el historiador tiene que contar la verdad, aunque a menudo parezca mentira, la literatura es campo de lo verosímil. La creación, sea cual sea su género, es un arte íntimamente vinculado al contexto, y en el caso de la escritura podemos decir que el compromiso con la realidad está implícito, porque escribir es mirar el mundo y transmitir esta mirada. E incluso la sensibilidad del creador le permite anticipar los movimientos de una sociedad —lo hemos visto con la Primavera del Jazmín y lo vemos con la novela de la memoria—. Antes de que la sociedad lo tenga presente, el arte puede dar cuerpo al trauma, dar palabras a lo callado. Y por ser ficción nos permite distanciarnos de una realidad hiriente, representarla o (re)presentarla a sus herederos, en un espacio que conjuga la verosimilitud y la intimidad. La ficción da a la Historia una dimensión humana, por la elección de antemano de la subjetividad. El *yo*, el *tú*, que son íntimos, devuelven la palabra a los que ya no son ni están. La ficción nos ayuda a percibir, más allá de los hechos y cifras, a mujeres y hombres llevados por una espiral de violencias, da la palabra a los que no la tuvieron, a los vencidos, a los olvidados, a *La voz dormida* (2002), como escribió Dulce Chacón. Crea este universo simbólico en el que la memoria, la emoción, el recuerdo, pueden reconstruir un relato, una historia, un testimonio, de lo que pudo ser. Puede dar voces y cuerpos, traducir la condición humana en medio de un conflicto o del exilio. Como la memoria que nace de la interpretación de un recuerdo, la novela se alimenta de los sentires, de lo experimentado, da vida a personajes probables, reales o ficticios sobre el telón de fondo de la Historia. Y se vuelve otra forma de transmisión de la

pesada herencia de generaciones heridas. En este año, cuando celebramos el centenario de Pérez Galdós, cabe señalar la referencia que constituye el escritor canario a la hora de contar la historia a un amplio público, alejado de los círculos universitarios, ansioso de saber cómo pudo ser, cómo pudieron vivir, de amar a los muertos que dejaron en blanco esas páginas de la historia, por la muerte, por el silencio, por la mordaza, por el terror o la amnesia.

La novela como lugar de memoria

Para pasar página a los capítulos sangrientos de la historia de una comunidad, hay que poder leerlos, y para leerlos queda todavía mucho por escribir, dejar constancia en un relato en que las voces de todos o, por lo menos, de una amplia mayoría, se puedan reflejar y construir una Historia plural y común.

Si tuviéramos que buscar precursores a esta literatura, tendríamos que citar a Juan Marsé, que, con *Si te dicen que caí*, publicado en 1973 en México, recupera el territorio de su infancia en Barcelona, en la posguerra de hambre y odio. Prosigue su reflexión sobre su pasado con *Un día volveré* (1982) o *Ronda del Guinardó* (1984), confesando que guarda siempre «un dedo en el gatillo de la memoria» (1982: 287). Sus novelas retratan un barrio popular de Barcelona, sus primeras experiencias de vida y aprendizaje bajo el primer franquismo. Denuncia la ausencia de valores morales, la miseria, la ausencia de educación. La derrota de los ideales y las vidas quebradas son también temas de reflexión en *El pianista* (1985) de Manuel Vázquez Montalbán, que pone en perspectiva dos destinos: el pianista que rechazó el compromiso y el que hizo carrera, y cuestiona a su lector sobre el significado de la palabra «vencedor».

Julio Llamazares evoca en *Luna de lobos* (1985) la suerte de los maquis cuando el franquismo los transforma en animales salvajes, deshumanizados por su barbarie; a ello se añaden obras de Antonio Muñoz Molina como *Beatus Ille* (1989), que toma la forma de una investigación llevada por un doctorando sobre la muerte de un poeta por los franquistas, transpuesta en un lugar imaginario: Mágina.

Rafael Chirbes con *La buena letra* (1992), *La larga marcha* (1996) o *La caída de Madrid* (2000) pone en tela de juicio la ausencia de transmisión a las generaciones siguientes de lo que significó la guerra, el franquismo, e indaga en la traición de los ideales por las generaciones de los hijos y de los nietos. Cuestiona una transición que, por su consenso, permitió la permanencia de los valores franquistas en la sociedad.

Sin duda, la vuelta del PP al poder acentuó el *boom* de la novela de la memoria, y con *El lápiz del carpintero* (1999) Manuel Rivas vuelve a la represión del primer franquismo. Por medio de un lápiz que pasa de un carpintero prisionero a un pintor asesinado y luego a su verdugo asesino, Rivas nos invita al recorrido de la memoria de la represión franquista, donde se mezclan la ficción con episodios de una historia real, la del encuentro y boda de Chonchiña y del Doctor Comesaña, que toman los rasgos de Marisa Mallo y del doctor Da Barca en la novela; una ficción que el lápiz dibuja sobre el paisaje de la Galicia de la posguerra y se enraíza en episodios reales; magnífica metáfora de la escritura del pasado, un lápiz de carpintero que fija en las páginas en blanco de la historia un relato posible, probable.

No debemos olvidar a los herederos del exilio, tal como hemos visto con Jordi Soler, escritor mexicano de origen catalán, que vuelve a las fuentes familiares con *Los rojos de ultramar* (2004), primer tomo de su trilogía *La guerra perdida*⁴, verdadera investigación a partir de los cuadernos de su abuelo sobre los orígenes y destino de su familia, marcada por el exilio del abuelo anarquista en un pueblo de Veracruz.

Ver aquí más que una estrategia editorial parece erróneo. Si no se puede negar una verdadera demanda y un interés editorial, tampoco se puede negar que el cuestionamiento sobre la transición y el pasado silenciado son una verdadera materia de muchos novelistas herederos de la guerra o del franquismo. El final del consenso, el rechazo del «todos somos culpables», crecen en la sociedad, y se reflejan en las novelas o ensayos. Se ha convertido en un verdadero tema literario. Los textos del nuevo milenio siguen el camino iniciado por Juan Marsé o los hermanos Goytisolo. Sus autores se llaman Julio Llamazares, Manuel Rivas, Dulce Chacón, Carme Riera, Luis Mateo Díez, Manuel Longares, Jesús Ferrero, Almudena Grandes, Benjamín Prado, Isaac Rosa... y tantos más que siguen estos pasos. Se trata de construir un universo ficcional, literario y que, por serlo, no deja de ser el de la rehabilitación histórica y un cuestionamiento sobre su herencia.

Estos escritores abandonan los grandes héroes y las grandes hazañas para acercarse a un relato más personal, más íntimo. Quizás descubrieron que el heroísmo en el primer franquismo consistía en sobrevivir, amar, tener hijos. Seguir vivo como primer acto de resistencia. Más allá de la búsqueda de cualquier heroicidad, se trata de devolver vida, existencia y dignidad a los que desaparecieron de los relatos oficiales. Estos novelistas beben en las fuentes del realismo o, en el caso de Almudena Grandes, renuevan unos modelos literarios del siglo

⁴ Se compone de *Los rojos de ultramar* (2004), *La última hora del último día* (2007) y *La fiesta del oso* (2009).

XIX, como Pérez Galdós y sus *Episodios nacionales*, Max Aub y su *Laberinto mágico*, o con el legado de los poetas y novelistas del exilio, pero con su propio lenguaje, una herencia recobrada que reivindica el legado de las generaciones quebradas por el conflicto y la dictadura, como confiesa Isaac Rosa:

Recuerdo algo que me dijo Ferres cuando publiqué *El vano ayer*, y que es el mayor elogio que me han dicho: Ferres veía mi novela como un hijo imposible del realismo social, el tipo de novela que habrían acabado escribiendo los de su grupo si les hubiesen dejado seguir escribiendo, y por tanto evolucionar (2019: 276).

En el espacio de este artículo hemos tenido que limitarnos a citar a algunos de los novelistas que, en su escritura, supieron dar vida a seres y tiempos que se alejan, pese a que siguen muy presentes. La transición, mito fundador de la actual democracia, reveló sus límites. La ausencia de comisiones de la verdad, la falta de juicios y de rehabilitaciones, las reducidas esperanzas de construir un relato compartido, contribuyen a dar una sensación de fragilidad a la democracia, como si se hubiera construido sobre un terreno minado de galerías tapadas, un solar inestable que pone en peligro toda la construcción.

Sin embargo, y para terminar con una pizca de optimismo, ya sabemos que no podemos recuperar las vidas segadas, pero sí devolverles dignidad y existencia, dar identidad a los desaparecidos. Es la magnífica tarea a la que se dedicaron y se dedican los herederos de la memoria, estas generaciones de la posmemoria: a recobrar una herencia, reanudar los hilos cortados por la violencia de la guerra, el exilio y la dictadura, escribir las páginas en blanco y preparar el futuro. Quizás lo primordial de cualquier herencia son las fuerzas que nos lega para construir el porvenir; como recordaba Isaac Rosa, lo más importante es la democracia y cómo con este pasado se puede dar cuerpo a un relato compartido.

Según un principio psicoanalítico, cada generación tiende a distanciarse de la anterior, la de los padres, para vincularse simbólicamente con la precedente, la de los abuelos, pero en España los nietos no tuvieron opción para intentar saber quiénes son y en qué sociedad viven. No se puede borrar el pasado, sino conocerlo, estudiarlo sin olvidar el contexto, para que la memoria no se vuelva un veneno sino remedio y vacuna. En la España de 2020, cuando un político de Vox se permite cuestionar el asesinato de las Trece Rosas y un alcalde del PP quita las placas de los fusilados en el cementerio y defiende la «resignificación» del memorial de las víctimas de la Guerra Civil y del franquismo con la prohibición de la utilización de versos de Miguel Hernández, queda evidenciado que, para los historiadores y los novelistas, la Historia y la memoria no han dejado de ser una tarea imprescindible para devolver la dignidad a un país herido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma (2008): *Políticas de la memoria y memorias de la política. El caso español en perspectiva*, Madrid, Alianza.
- BABY, Sophie (2012): *Le mythe de la transition pacifique*, Madrid, Casa de Velázquez.
- BARTHES, Roland (1957): *Les mythologies*, Paris, Seuil.
- BONVALOT, Anne-Laure y Anne-Laure Rebreyend (2019): «¿Literaturas en transición? Entrevista con Mercedes Cebrián, Belén Gopegui, Pablo Martín Sánchez e Isaac Rosa», en Anne-Laure Bonvalot, Anne-Laure Rebreyend y Philippe Roussin (dirs.), *Escribir la democracia: literatura y transiciones democráticas*, Madrid, Casa de Velázquez. Disponible en línea: [<https://books.openedition.org/cvz/8781>] (25/02/2020).
- CHACÓN, Dulce (2002): *La voz dormida*, Barcelona, Alfaguara.
- CHIRBES, Rafael (1992): *La buena letra*, Barcelona, Anagrama.
- (1996): *La larga marcha*, Barcelona, Anagrama.
- (2000): *La caída de Madrid*, Barcelona, Anagrama.
- CRUZ, Rafael (2006): *En nombre del pueblo*, Madrid, Siglo XXI.
- DOI: [<https://doi.org/10.4000/temoigner.1274>].
- GODICHEAU, François (2013): «Rendre étrange le passé récent: la discipline historique dans la tourmente mémorielle espagnole», *Essais: revue interdisciplinaire d'Humanités*, École doctorale Montaigne – Humanités/Presses universitaires de Bordeaux, *L'étrangement: Retour sur un thème de Carlo Ginzburg*, pp. 129-145.
- (2015): «La guerre civile espagnole, enjeux historiographiques et patrimoine politique», *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 127, 2015-3, pp. 59-75.
- GRANDES, Almudena (s/f): *Por una falda de plátano: un viaje literario*, Barcelona, Tusquets.
- HIRSCH, Marianne (2014): «Postmémorial», *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, 118, pp. 205-206. Disponible en línea: [<http://journals.openedition.org/temoigner/1274>] (02/03/2020).
- IZQUIERDO MARTÍN, Jesús y Pablo Sánchez León (2017): *La guerra que nos han contado y la que no. Memoria e historia de 1936 para el siglo XXI*, Madrid, Postmetropolis Editorial.
- LLAMAZARES, Julio (1985): *Luna de lobos*, Barcelona, Seix Barral.
- MARSÉ, Juan (1973): *Si dicen que caí*, México, Novaro.
- (1982): *Un día volveré*, Barcelona, Plaza y Janés.
- (1984): *La ronda del Guinardó*, Barcelona, Plaza y Janés.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (1989): *Beatus Ille*, Barcelona, Seix Barral.
- PÉREZ SERRANO, Julio (2004): «Experiencia histórica y construcción social de las memorias. La Transición española a la Democracia», *Pasado y memoria*, 3, pp. 62-63.
- RÁBAGO, Andrés (El Roto): *El País*, 24 de abril de 2010.

- REIG TAPIA, Alberto (2000): *Memoria de la guerra civil: los mitos de la tribu*, Madrid, Alianza.
- RICOEUR, Paul (2000): *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.
- RIVAS, Manuel (1999): *El lápiz del carpintero*, Barcelona, Alfaguara.
- ROSA, Isaac (2004): *El vano ayer*, Barcelona, Seix Barral.
- SARTORIUS, Nicolás y Javier Alfaya (1999): *La memoria insumisa*, Madrid, Espasa-Calpe.
- SOLER, Jordi (2012): *La guerra perdida*, Barcelona, Alfaguara.
- (19/1/2015): Entrevista de Alfredo Campos Villeda, «En busca de la novela perfecta con voz propia», México, *Milenio*.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1985): *El pianista*, Barcelona, Seix Barral.

**LA OBRA NACIONAL DE AUXILIO SOCIAL Y SUS VÍCTIMAS:
LOS NIÑOS PERDIDOS (2006) DE LAILA RIPOLL**

MIRIAM GARCÍA VILLALBA

mirgar05@ucm.es

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Resumen: El propósito de este artículo es analizar una de las piezas dramáticas de Laila Ripoll: *Los niños perdidos* (2006). La importancia de tal obra radica en que la dramaturga indaga en una de las «grietas» de la Historia de España: la Guerra Civil, concretamente la posguerra, a través de unos niños internados en los famosos orfanatos de Obra Nacional de Auxilio Social. Asimismo, no solo profundiza en la visión de los niños frente al contexto, sino que da protagonismo a un sector no tan literaturizado del periodo: la labor de las mujeres franquistas. En tercer lugar, también se estudiará el férreo fanatismo religioso del franquismo mediante el análisis de los símbolos con los cuales juega textual y escenográficamente la autora. El fin último es dar cuenta de la calidad y maestría de la pieza en aras de visualizar un tema tan controvertido como es el de la Memoria Histórica en Europa, a nivel general, y en España, a nivel particular.

Palabras clave: Laila Ripoll, Memoria, Auxilio Social, Falange, Posguerra, Trauma.

Abstract: The purpose of this article is to analyse one of the Laila Ripoll's dramatic pieces: *Los niños perdidos* (2006). The relevance of such is that the writer inquires into one of the large hurts in the Spanish History: The Civil War, mainly the post-war, through a group of kids interned in the orphanage Obra Nacional de Auxilio Social. In addition, she deepens on the sight from kids in the face of their context, but she gives prominence to such unknown from this period: the work of Francoist' women. In third place, it will be studied the religious fanatics of Franquism through the symbols that Ripoll uses to expose that topic. The objective is to show the quality and brilliance of this dramatic piece to visualise the controversial topic of Historical Memory in Europe, generally, and Spain, particularly.

Keywords: Laila Ripoll, Memory, Auxilio Social, Falange, Postwar, Trauma.

1. Introducción

La producción literaria de Laila Ripoll es exclusivamente teatral. Su compromiso con el teatro es indiscutible, así como también resulta incuestionable su consideración del teatro como un «arma cargada de futuro», como dijera Gabriel Celaya. Sus obras —*Atra Bilis*, *El triángulo azul*, *Los niños perdidos*, *Donde el bosque se espesa*— constituyen el testimonio de que, efectivamente, la literatura puede actuar como instrumento de concienciación y aprendizaje; su devoción por la función social y el papel del dramaturgo en las tablas es demostrable en cualquiera de sus creaciones.

Dentro de su producción, uno de sus *leitmotiv* es la memoria histórica y todo lo que ello conlleva: retrospectión, memoria, teatro revisionista, historicista, teatro de la memoria..., pero también un teatro completo en cuanto a su diversidad escenográfica y textual. En el teatro de Ripoll encontramos Historia y Verdad combinada y entremezclada con ficción, fantasía, ensueño, ya a través de sus personajes —a quienes dota de una profundidad psicológica excepcional—, ya mediante los efectos escenográficos —el dominio de distintos espacios dramáticos y la intercalación de realidad y ficción en un mismo escenario o el uso de lo grotesco-esperpéntico como anclajes de distanciamiento—. Su valía dramática es motivo de que le fueran otorgados el Premio Nacional de Literatura Dramática o el Premio Max, entre otros.

En esta línea, vamos a analizar una de las obras más importantes de su producción: *Los niños perdidos* (2006), donde a través de un lenguaje pueril da cuenta de uno de los acontecimientos más delicados de nuestra Guerra Civil: el paradero de los niños republicanos que quedaron huérfanos una vez sus padres fueron fusilados por el bando nacional. Por supuesto, los niños serán protagonistas de la obra, de ahí el título, pero esta también representa la labor de las mujeres franquistas en la Sección Femenina de la dictadura.

Como apunta García-Manso, «en el teatro español contemporáneo, la memoria de episodios traumáticos de la Historia reciente como la Guerra Civil, la dictadura franquista y el exilio republicano de 1939 aparece a menudo encarnada en la voz de personajes venidos del más allá» (2014: 89). No es la primera dramaturga que emplea personajes fantasmagóricos con el propósito de «llevar a los protagonistas de las obras hacia una reconfiguración identitaria» (García-Manso, 2014: 90), pues sus coetáneos (Juan Mayorga, Alberto Conejero, Itziar Pascual o Lluïsa Cunillé) también hacen uso de estos juegos de fantasía en aras de una *deconstrucción* de la Historia.

Se trata de una propuesta muy valiente que aborda el tema de la resistencia de la memoria gracias a unos protagonistas simbólicos: los niños que fueron enclaustrados —una vez sus padres fueron represaliados y asesinados tras la guerra— como huérfanos en la Obra Nacional de Auxilio Social, una especie de orfanatos regentados por la Sección Femenina de FET de las JONS para cuidar a los niños huérfanos y reeducarlos en los valores del nuevo régimen. Caricaturizados en una exaltación del juego, inocencia y burla de la infancia que sirve como efecto de choque, evidenciarán ser, al final de la obra, unos recuerdos solo vivos en la mente del único superviviente de la masacre de la guerra.

[...] El propósito de la nueva institución asistencial [la Obra Nacional de Auxilio Social] era convencer a los españoles de las bondades de la «Nueva España», una fórmula necesaria en plena sociedad de masas para completar los éxitos del ejército franquista en el campo de batalla. El aparato propagandístico de Falange no escatimó esfuerzo a la hora de difundir las buenas intenciones de la institución. [...] Entre ellas, y principalmente, los afanes totalitarios, que se traducían en la aspiración de encuadrar políticamente a la población acogida, el adoctrinamiento mediante la enseñanza machacona del legado de José Antonio Primo de Rivera y de la religión católica, así como la pretensión de absorber a las demás instituciones asistenciales que estaban situadas al margen del partido único, como las que dependían de los ayuntamientos, las diputaciones provinciales y la Iglesia Católica (Cenarro Lagunas, 2010: 71).

La obra de la dramaturga postula la necesidad del recuerdo, pues el recuerdo, la memoria, aporta la inmortalidad y porque la autora, junto a su generación de escritores, son los herederos de este pasado traumático. Evidentemente, lo que Laila Ripoll defiende en el drama es la urgente y necesaria *reeducación* sobre la Guerra Civil, esto es, ofrece a las letras hispánicas una nueva oportunidad de valorar la memoria histórica sin falacias ni eufemismos, conocer e introducirnos en el mundo de la Falange femenina —poco representada en nuestra cultura posfranquista— y, sobre todo, dar cuenta de un periodo cruento a través de los personajes más inocentes y sensibles, víctimas desafortunadas del conflicto: unos niños huérfanos, aquellos que «se convirtieron con rapidez en los objetos que el aparato propagandístico del régimen utilizaba para sus propios fines» (Cenarro Lagunas, 2010: 72). En conclusión, se cataloga junto con otras grandes obras de tema histórico de nuestro país, sirviendo de aliciente su innovación a la hora de centrar el asunto en los trabajos femeninos de la FET de las JONS, poco literaturizados, así como evidenciar el maltrato de los huérfanos en la Obra Nacional de Auxilio Social, representado a través de la fantasía. Ripoll emplea el teatro fantástico «para acercarse a los temas relativos a la memoria y posmemoria histórica [...] pese a una tendencia realista [...] lo fantástico sirve para realizar crítica tanto política como social» (Lobos Martínez, 2019: 633).

2. *Los niños perdidos*

Obra de realismo metaficcional, fue publicada y estrenada en 2006. En cuanto a espacios dramáticos, la obra aparece situada, desde la primera acotación, en el desván de un orfanato; el desván se aprecia poco cuidado, realmente parece estar abandonado si apreciamos los adjetivos con los cuales se describe:

El desván de un orfanato. Una ventana abuhardillada y una puerta. Un armario de luna de tres cuerpos, desvencijado, lleno de polvo y telarañas. Somieres oxidados, un sillón de dentista roto, un carrito de madera, imágenes de santos a las que les falta un ojo o alguna mano, un biombo de enfermería con la tela rasgada, un crucificado sin cruz... De vez en cuando entra por la ventana alguna paloma y, de noche, los murciélagos. LÁZARO está con medio cuerpo fuera de la ventana y orina hacia el exterior (Ripoll, 2010: 37).

A pesar de que la totalidad de la acción dramática transcurre en este desván, constantemente se apela a la división espacial por habitaciones: la puerta que se abre y se cierra, puerta por la cual entra la Sor. Está concebido como una división espacial dramática de lo seguro frente a lo peligroso, la realidad frente a la fantasía, lo conocido frente a la incertidumbre del mundo exterior..., todo ello expuesto a través de la mirada de unos niños, lo cual incrementa sobremanera esta visión bipartita entre ambos espacios. Si bien lo conocido es seguro y, aunque putrefacto, aceptable, el exterior es presentado como unas puertas al infierno, cuya única conexión es la figura poco amable de la Sor.

En definitiva, desde la primera información escenográfica (deshván) se aprecia ese simbolismo entre realidad y ficción. La escritora embauca al lector/espectador en este espacio sombrío, caduco, pero cargado de significaciones.

En lo referente al tiempo, a pesar de la sensación de intemporalidad¹ del desván, donde los niños parecen vivir en un *no-tiempo*, el tiempo histórico es perfectamente reconocible: el franquismo, no solo por las referencias directas sino también por el contexto dramático. Para los niños, inocentes, pero no inconscientes, el régimen franquista se traduce en ellos en miedo, incertidumbre, desconocimiento, pérdida de identidad, carencias familiares, hambre, miseria, dolor, violencia, etc. Todas estas emociones vienen representadas a través del personaje femenino de la obra: la Sor, miembro de la Sección Femenina, adepta de la Falange, fanática religiosa y trabajadora en el orfanato donde se desarrolla la acción dramática.

¹ Luz C. Souto (2014: 88) hablará de «niños detenidos en el tiempo».

Los vaivenes temporales se contextualizan en la dictadura franquista, lo más probable en los años cuarenta, cuando las actuaciones del bando nacional fueron más sanguinarias y violentas. Este telón histórico vendrá representado por Las Voces, que se tratarán más adelante.

Procedemos al análisis de cada uno de los personajes. El primero de ellos, Lázaro, se percibe como impertinente, sabelotodo, listillo, maquinador, envalentonado, bravucón, bruto, un «paleto», según el Marqués..., adjetivos que podrían definir la personalidad de este niño. Es uno de los líderes del grupo del desván, pues refleja ser la voz dirigente de lo que se dice o hace. De «ojos hambrientos», será quien arrebatase el bastón a la Sor y admitirá, por el contrario, que «la señora Inspectora de la Sección Femenina no es mala» (59). De la misma forma, cantará orgulloso la, según él, bonita canción de la Falange junto con el Marqués, con el que siempre mantiene disputas.

En un análisis de su profundidad psicológica, Lázaro contiene en su mismo nombre la simbología de su personaje (ayudado por Dios, resucitado a los tres días). En primer lugar, es quien mejor percibe la presencia de lo ausente; en segundo lugar, dice ver «estrellitas» (51) cuando cierra los ojos, interpretable como un «ejército espiritual luchando contra las tinieblas» (Cirlot, 1997: 204); finalmente, es el único niño capaz de arrebatarse a la Sor su bastón, símbolo por antonomasia de poder. Sin embargo, si merece señalarse una escena trascendental en lo que concierne a este personaje, es aquella en la cual reconoce su oscuro pasado y los motivos de su internamiento en el orfanato; separado de sus padres, confiesa que las monjas cambiaron su nombre por el de Expósito: es la pérdida de identidad.

En segundo lugar, el Marqués. Creído, aburguesado, egocéntrico, cobarde, débil... De nombre parlante, cuenta que su madre es una «artista y señora muy importante» (71), que su padre tuvo que marchar a Francia y que tiene un hermano. Cantará orgulloso junto a Lázaro el himno de la Falange, mostrará reiteradamente sus deseos de matar a la Sor, así como recibirá numerosas palizas de la misma. Dice mentiras, como niño que es, y hablará de un tren en el que llegó, en un vagón de primera². En ocasiones, es la voz de la verdad, de la realidad circundante, que evidencia a Cucachica que su madre también ha sido fusilada, así como sostiene que «los fantasmas no existen» (90). Teniendo en cuenta la simbología estudiada por Chevalier, estas insinuaciones vaticinan el final dramático:

² Los nombres de los niños no son arbitrarios: puesto que es Marqués, siente la constante necesidad de jactarse de una superioridad de clase social frente al resto, que destilan miseria y pobreza.

La imagen del aparecido materializa en cierta forma, y simboliza al mismo tiempo, el temor frente a los seres que viven en el otro mundo. El fantasma es quizás también una aparición del yo, de un yo desconocido, que surge de lo inconsciente, que inspira un miedo cuasi pánico, y al que se hace retroceder a las tinieblas. El aparecido sería la realidad negada, temida y rechazada. El psicoanálisis vería ahí un retorno de lo rechazado, de los retornos de lo inconsciente (Chevalier, 2015: 110).

Mientras que los dos personajes anteriores son protagonistas desde la primera escena, Cucachica —aparece en los diálogos con el diminutivo Cuca— retrasa su salida a escena. La primera intervención ocurre tras haber aparecido la Sor en escena, en el momento en que sale del armario en el cual estaba escondido por la llegada de aquella.

Cuca es un personaje miedoso, débil emocional y psicológicamente. Su mayor fobia es la ventana, el terror a «salir de aquí volando» (57), lo cual repite en varias ocasiones. Asimismo, quiere ir al infierno «porque dan cocido y no hace frío» (55) la misma forma que evita ir al cielo por *miedo*. Su caracterización es la de autómeta³: el automatismo de este personaje consiste en la repetición de enunciados y actos, concretamente, seis intervenciones retomadas significativamente que se repiten a lo largo de toda la obra:

— ¿Y la leche?	— ¡Quiero ver a mi mamá!
— Me he hecho pis.	— ¡Me hago pis! ¡Me meo!
— Me está entrando mucho miedo.	— ¡El aire! ¡El aire!

Gozan de una connotación trascendental, pues son frases prototípicas en un niño, pero la simbología que aporta Ripoll conecta con el *leitmotiv* de la obra. El miedo y la inquietud lo caracterizan, combinándose con declamaciones de índole escatológica que se funden con la decadente atmósfera que les rodea.

Otro de los elementos relevantes de *Los niños perdidos* es la metateatralidad: teatro dentro del teatro, juegos inter-ficticios o meta-ficticios. Efectivamente, los niños juegan a crear pequeños teatrillos, bien de títeres o marionetas, bien representaciones en las que ellos mismos actúan. Así, Cucachica, que ya siempre aparece «cubierto por una sábana sucia»⁴ (41), se disfrazará de San Judas Tadeo, el santo de los milagros o, como él mismo se auto-declara, «patrón de los imposibles» (70). En otra ocasión, aparecerá «vestido con un hábito negro y un enorme cirio» en el que ellos denominan el «juego de las procesiones» (99). En tercer lugar, lo encontramos vestido «barrocamente de Santa», haciéndose llamar «Santa

³ El automatismo del personaje de Cuca en lo que respecta a la repetición en sus diálogos recuerda sobremedida al personaje de Juan de El señor de Pigmalión, de Jacinto Grau.

⁴ La sábana blanca, personificación de la imagen tradicional de fantasma, podría convertirse en una premonición del final de la obra.

Teresita del Niño Jesús». Por último, en otra acotación se nos advierte de que adopta «las posturas de la Virgen de los Dolores» (2010: 103-105). El automatismo de su personalidad, en definitiva, dialoga con su capacidad *actoral* y todas estas máscaras o disfraces poseen una interpretación simbólica. En primera instancia, el hecho de que siempre vaya cubierto por una sábana nos transmite la idea de *fantasma*. En segundo lugar, el Santo de los Milagros presta relación con la figura de la Sor y con el paradero de los niños en ese orfanato. En tercer lugar, los disfraces recurrentes del clero abogan por demostrar el férreo fanatismo religioso de la época, así como el adoctrinamiento llevado a cabo por el régimen franquista desde los más jóvenes. Por último, la figura de Santa Teresa como figura redentora o intento de ello y las posturas de la Virgen de los Dolores, nombre parlante en consonancia con la situación presente de los muchachos.

[...] los contenidos de religión llenan cinco páginas de los cuestionarios franquistas; en los anteriores, siete. La lista de oraciones memorizables y demás contenidos catequísticos son prácticamente iguales. El franquismo no catolizó la escuela: la «recatolizó», la devolvió donde siempre estuvo, en un país tradicionalmente dominado por la alianza del trono y el altar (Navarro Saladrinas, 1989: 170).

Cuca es el más inocente de los niños, probablemente por ser el más pequeño y, por ende, el más frágil emocionalmente; de ahí que aparezca constantemente acurrucado en los brazos de Tuso, quien le profesa cariño, cuidados y afectos incondicionales. Precisamente por tal razón, será el último en salir de aquella habitación, el último en despedirse de Tuso y el personaje que cierre la obra.

Cuando oye los aviones, dirá que son los alemanes; relatará sus experiencias en el tren, siendo este uno de los discursos más trascendentales de toda la obra, por ser símbolo de una época —la posguerra— y representación del *trauma* español frente a la dictadura:

CUCA.— Y el tren seguía su marcha. Dos sardinas y un vaso de agua. Cham-cham-cham. Vagones de dos pisos, llenos de paja con caca de cerdo. [...] Y mi mamá gritaba: «Mi niño, mi niño, que no se lleven a mi niño». Y pasaban los días y las noches. Y dos sardinas con un vaso de agua. Hacía mucho frío. Olalla se murió y olía muy mal. Luego se murió Antón, entonces olía peor. Nos arrimábamos a una ventanita que había, muy alta, muy alta, para poder respirar. [...] Para subir al piso de arriba había que pisotear a los de abajo, porque no teníamos escalera ni nada de nada. Algunos estaban tan malitos que ni se quejaban. Ni siquiera decían nada cuando los de arriba hacíamos pis y les caían los meaos encima desde las grietas de las tablas. [...] Gritábamos tanto que no se podía ni dormir ni nada de nada. Luego, al cabo de unos días ya gritábamos menos. Y la voz de mi mamá me sonaba más fuerte en la cabeza: «¡Mi niño, mi niño! ¿Dónde se llevan a mi niño?». Y pasaban los días, y no llegábamos a ninguna parte. [...] Y entonces abrió la puerta un guardia civil y dijo: «¡Qué mal huele!» y dijimos: «Es que se han muerto unos niños». [...] Y yo echaba mucho de menos a mi mamá, y a la tía Mariló, [...] pero,

sobre todo, a mi mamá. Y todo el día dando la tabarra: «Y mi mamá ¿dónde está mi mamá? Antes estaba todo el día con ella y me cantaba la canción del muñeco Pimpón». Y los otros, los más mayores, me gritaban: «Vale ya, *pesao*, que los demás también tenemos mamá y no estamos todo el día con la murga». [...] Y el tren llegó a una estación, y nos metieron en camiones a todos, como si fuésemos las sardinas de la lata. [...] Y llegamos aquí, y me cortaron el pelo y no he vuelto a ver a mi mamá. Y, como me puse muy pesado, una monja me dijo: «¿Tu mamá? A ésa la han fusilado porque era una roja muy malísima». Entonces me hice pis, y me dieron una paliza por guarro, y como todas las noches me meo en la cama, me pusieron la sábana con los meaos por encima y me encerraron en este desván, solito y a oscuras, para ver si se me pasaba. Pero no. Me acuerdo de mi mamá y me hago pis, me acuerdo de la tía Mariló [...] Y si pienso en cosas de ahora, pues mucho peor, porque ya no está mi mamá para cogerme en brazos y darme un beso, ni la tía Mariló con un boniato, ni Marina, que tenía un niño como yo, y que se murió de disentería, y la cárcel era muy fea y muy asquerosa, pero estaba mi mamá (80-83).

Como puede observarse, se trata de una confesión cruenta, dolorosa y traumática, cártica si atendemos a que tales palabras son pronunciadas por un niño inocente, por lo cual no es menos sobrecogedora su acotación inmediata: «Los niños se han quedado un poco tristes. Jugar a los trenes no ha sido una buena idea» (2010: 83). Cuca describe cómo los separaron de los brazos de su madre, que lloraba desconsolada; cómo los trenes iban repletos de republicanos detenidos por los soldados del régimen; el olor putrefacto y nauseabundo del vagón por las continuadas muertes de los apresados; las complejidades para respirar debido al agobio por el exceso de recludos; las enfermedades, las muertes de niños y adultos, los gritos, la angustia, la lentitud del viaje, la sensación de detención del tiempo... relatado de la manera más inocente, más delicadamente infantil y, por ende, más pavorosa posible. De hecho, lo grotesco surge precisamente por el desequilibrio textual que se produce entre lo que se está contando y cómo se está contando: una de las descripciones más truculentas de la guerra desde la vista inocente y pura de un niño, una víctima traumatizada que ha conocido los estragos de la guerra de una forma tan dolorosamente directa.

Uno de los recursos estilísticos más frecuentes en la dramaturgia ripolliana es lo grotesco; heredado de las «pinturas negras» de Goya, de la literatura de Genette, del pensamiento freudiano o el esperpento de Valle-Inclán, Ripoll nos sumerge en un mundo de *pinturas negras* a partir de estos personajes humildes, desfavorecidos, marginales y marginados, al margen de la sociedad o sufridores de una miseria insostenible que se relaciona con la misma muerte. En este sentido, nuestra dramaturga acude a distintas técnicas teatrales que se vienen analizando: la persistencia de la memoria, el recuerdo frente al olvido, lo onírico o mundo de los sueños, las cavilaciones de índole surrealista, el dolor, la muerte, la violencia y la guerra... todo ello inmerso en tal atmósfera grotesca que convierte el drama en un cuadro grotesco, deformado, trágico. Así, sostiene Isabelle Reck, «la estética del gro-

tesco es la vía privilegiada por ese teatro de denuncia y reivindicación, y las autoras echan mano de todos los recursos que brinda para hacer un teatro capaz de ofrecer una visión distanciada del mundo trágico» (Reck, 2012: 58).

En el discurso de Cuca también se expone, de manera soslayada pero pertinente, el paradero de las madres de esos niños muertos: las cárceles de mujeres republicanas o sospechosas de ideología izquierdista, como es el caso de muchas madres de estos críos: «¿Tu mamá? A esa la han fusilado porque era una roja muy malísima» (83). En muchas ocasiones, eran encarcelados juntos, pero el mal acondicionamiento de las cárceles provocaba las muertes de los hijos, así como de las madres.

En lo que se refiere a este espacio nauseabundo de los trenes, la constante alusión a determinados excrementos puede derivar en un símbolo: parafraseando a Cirlot (1997: 207), los excrementos están ligados a representar la transmutación de lo carente de valor, esto es, de lo más ínfimo, a lo más elevado; el alma de los niños sería aquel elemento elevado, puro, sagrado, mientras que los elementos escatológicos son la ruindad y miseria en la que se ven envueltos debido al conflicto.

En esta línea, volviendo al personaje de Lázaro, este también nos introduce en un recuerdo espeluznante, macabro y, una vez más, catárticamente doloroso ante la visión de un niño: «Había montones de muertos en las aceras y nos daba muchísimo miedo porque a algunos de los muertos los conocíamos. Luego les prendieron fuego con gasolina y olía muy mal...» (100). Al igual que esa visión vanguardista de Dámaso Alonso en «Insomnio» (Hijos de la ira), esa ciudad plagada de cadáveres y olor putrefacto alerta a este niño, que relata su traumática experiencia. Seguidamente, da cuenta de cómo acabó con las monjas y cómo estas cambiaron continuamente su nombre: «en uno me pusieron Sánchez Pérez, en otro Magro Hermosilla [...] y aquí, para abreviar, Expósito» (101); el constante cambio de identidad, la progresiva pérdida o desconocimiento de sus orígenes y el relato de una vida condenada a la imposibilidad de medro recuerda sobremanera a los pícaros siglodoristas, muchos de los cuales también eran nominados como expósitos, sinónimo de *huérfanos*, *entregados* o *abandonados*.

Finalmente, y a pesar de ser el protagonista de esta historia, la intervención de Tuso es aún más tardía que la de Cuca; escondido en el armario ante el pánico que le infunde la Sor, aparecerá una vez esta se haya ido. Paradójicamente, si habíamos comentado ya el tipo de máscaras de Cuca, Tuso es quien asume la interpretación de la Sor: «No quiero jugar más. Que se vista otro, que se pasa mucho miedo» (58). Al igual que el personaje anterior, con

quien tantas características comparte, es algo autómatas en la repetición de intervenciones. No obstante, su particularidad más importante es que no es un niño: es, explicado en la acotación, un «deficiente de unos cincuenta años» (57), quien informa de haber sido monaguillo⁵ en su juventud. En este sentido, cantará algunas canciones religiosas una vez confiese que le dan pavor los himnos de la Falange, que tan alegremente cantan Lázaro y el Marqués. De hecho, en esta escena, Tuso se presentará «nervioso, agitado. La canción le trastorna, le recuerda cosas que no quiere» (64-65). De la misma forma, en lo que respecta a su visión religiosa de la vida, comenta que «el infierno no existe. Se lo inventan los mayores para darnos miedo, que lo sé yo, que para eso he sido monaguillo» (62). En conclusión, pese a su edad, su mentalidad es igual a la de aquellos con los que habita. Una de las confesiones más dolorosas de este personaje será el relato en el que unos falangistas lo «tiraron al río desde el puente» (77), motivo por el cual le «trajeron aquí, para cuidar[le]» (78). También apunta que no tiene padres y que la Sor murió «al despeñarse por la escalera», reconociendo él haberla matado (109-115). Como ya he anticipado, es el elemento clave de significación de la obra.

Una vez hemos caracterizado los personajes habitantes del desván, debemos analizar aquel ajeno a este ambiente fantasmagórico y espeluznante, que parece provenir de una realidad exterior, de un mundo paralelo: la Sor. Es la mujer encargada de controlar a estos niños, de servirles comida, etc., la representación de aquellas mujeres falangistas —«Algunas eran voluntarias —socializadas progresivamente en las ramas femeninas de Falange— y otras, sometidas a una disciplina estricta, trabajaron de manera obligatoria en el marco del Servicio Social» (Cenarro Lagunas, 2010: 72)— cuya labor fue adoctrinar a las nuevas generaciones en aras de inculcar la ideología franquista y abolir cualquier atisbo de *deslealtad* (esto es, fidelidad a la destruida República).

La monja dispone de cuatro intervenciones, en los dos primeros cuadros. En la primera, a través de un lenguaje cínicamente amable, escalofriante, ofrece a los niños la comida, pero siempre acompañado de una sentencia: se refiere a ellos como *condenados*, lo cual suele repetir en estructuras nominales trimembres⁶. Otro aspecto a señalar —siendo otro de los

⁵ Como documenta acertadamente Navarro Saladrinas (1989: 170), citado anteriormente, Ripoll refleja con especial delicadeza ese proceso de «re-catolización» de la Nueva España de Franco, inculcada desde los más jóvenes. Estos jóvenes constituían la propaganda del régimen en su proyecto de alianza trono-altar.

⁶ Resulta archisabida las connotaciones del número tres: «Síntesis espiritual. Fórmula de cada uno de los mundos creados. Resolución del conflicto planteado por el dualismo. [Símbolo] de la Trinidad» (Cirlot, 1997: 336).

recursos más recurrentes de la autora⁷ — es la ceguera: la Sor es ciega y, de alguna manera, también se muestra autómatas; de hecho, procede a una *desconexión* como si de un muñeco se tratara: «Poco a poco va quedándose paralizada, como sin cuerda, con los ojos vacíos, huecos...» (42). Chevalier apunta que al ciego posee visiones «de otro mundo [...] se lo considera menos como lisiado que como extranjero» (2015: 281). Por otro lado, se autodetermina una mujer expurgada de su original pecado:

[...] La fe en la Santa Madre Iglesia y en la Cruzada me abrió los ojos y me privó de la vista, y pude renegar del mal que portaba, de la repugnante herencia que me dejaron mis mal llamados padres. Ja. Total, para lo que hay que ver... Bendito tracoma, enviado por Dios, que me hizo ver con los ojos del espíritu, con los ojos del alma, y me cegó de los perniciosos ojos de la cara... (53-54).

Su segunda intervención es la clave simbólica del franquismo en esta obra. Si ya les había condenado en su primer discurso, ahora se torna más violento, más sangrante y demolidor: «Salvajes, que estáis sin civilizar. ¡Desagradecidos! [...] ¡Cómo se nota que venís de donde venís! ¡Satanases! ¡Desgraciados! ¡Cómo se nota la sangre que lleváis! [...] ¡Hijos del demonio! ¡Anticristos! [...] ¡Zape⁸, asquerosos!» (45). Por supuesto, se refiere a la sangre republicana de sus padres, de ahí la crítica feroz a los muchachos: sus travesuras o desobediencias tienen como motivo su *mala* educación, en otras palabras, proceder de padres de ideología republicana: «todos ellos, cautivos de los vencedores y etiquetados como hijos de rojos debieron pasar por un largo proceso de reeducación que los convirtiera en fieles y dóciles súbditos del Nuevo Estado», explica Rosa María Aragüés Estragués (2011: 171-172).

Toda esta cólera va caricaturizándose, tornándose grotesca, espeluznante, incluso su aparición en las acotaciones. Así, en un siguiente cuadro, «con voz cavernosa y aterradora» (52), amenaza a los niños diciéndoles que «puede olerlos»: se ha procedido a la animalización o primitivismo de la Sor que, cual animal cazador, husmea en busca de su presa; de hecho, la mujer también animaliza a los niños: «os siento culebrear por el fango» (52), convirtiendo el desván en un terreno salvaje, una jungla, donde el depredador inicia su rastreo. Prosigue con el discurso anterior:

⁷ En *Donde el bosque se espesa*, la protagonista también es ciega. Ripoll concibe la incapacidad de visión como la posibilidad de ver aquello no perceptible con los sentidos, manchados de las impurezas de este mundo. Se trata de la capacidad de observar lo no material, lo no sensitivo.

⁸ DLE: «para ahuyentar a los gatos, para manifestar extrañeza o miedo al enterarse de un daño ocurrido o para denotar el propósito de no exponerse a un riesgo que amenace».

Sois la bancarrota de la castidad. Sois la manzana podrida y licenciosa que, si la dejamos, emponzoñará a nuestra esperanzadora juventud. Sois la hez de este mundo y del otro. Piojosos. ¡Judíos! Habéis heredado de vuestros progenitores los siete pecados capitales. Y en las llamas del infierno os habéis de condenar... (53).

Con tal maestría, Laila Ripoll introduce este discurso de ferviente fanatismo religioso, tan frecuente en la época, injuriando a los vencidos sus malas creencias, llegando a ser equiparables con los nazis frente a los judíos. Así, determina su sentencia: «Allí estaréis quemándoos eternamente, sin morir jamás, porque la justicia de Dios así lo exige. Ja. No habéis sabido vencer la sangre que os corrompe. [...] Mejor hubiera sido haber acabado con vosotros igual que con vuestros padres» (53). La sentencia de la *sangre corrompida* continúa en su amenaza.

Otro aspecto interesante en este monólogo es su identidad previa a la conversión. Antes de tomar los hábitos, esta mujer se llamaba Mari Carmen, nombre idiosincráticamente español que pretende olvidar: «Mari Carmen ha muerto, ahora soy sor Resurrección del Señor» (54), mutilando su antiguo yo para dar paso a la monja devota, fanáticamente cristiana y falangista. Una mujer que reniega definitivamente de su herencia, de su determinismo biológico y social, sirva el anacronismo decimonónico. Es la reticencia de sus orígenes en aras de una nueva personalidad, forjada en el Nuevo Estado.

Su nueva personalidad porta un símbolo: el bastón. Al igual que la Bernarda Alba de Federico García Lorca, la Sor va siempre acompañada de ese icono de poder y autoridad y, complementario a estos términos, violencia y represión. Efectivamente, en más de una ocasión el Marqués es agredido con su bastón de mando. Al final, Lázaro le arrebatará dicho elemento opresivo, «signo de la autoridad legítima» (Chevalier, 2015: 182).

Si ya habíamos distinguido esos dos espacios dramáticos separados por la puerta por la que aparece la Sor, Las Voces sería el elemento más externo de toda la obra. Otro de los recursos dramáticos de la dramaturga es el de las voces anónimas, ecos incorpóreos que, junto con estruendos y ruidos lejanos y terroríficos, intensifican la tensión dramática.

Ya hemos analizado que los niños, en determinadas escenas, escuchan unos aviones lejanos —que identifican con los alemanes, lo cual puede darnos la pista cronológica de estar situados entre 1939-1945, Segunda Guerra Mundial— y unas voces difusas, que pronuncian un discurso inconexo de enunciados arbitrarios pero todos referentes a la situación bélica. Madres que llaman a sus hijos. Soldados que piden enfermeras. Muertos.

3. Final dramático y conclusiones

En la última escena, Tuso revela la verdad, tanto a sus amigos como al espectador: es el único vivo, el resto son personajes producto de su mente. Tuso mató a la monja después de que esta matara al resto de los niños. A partir de este desvelamiento, se comprende todo lo escenificado hasta el momento: el espacio, el tiempo y los personajes no son más que alucinaciones de un hombre con problemas mentales, unos «espectros» —término empleado en alguna acotación— que evidencian un trauma histórico como es el de la Guerra Civil española; el maltrato al que fue sometida la población de ideología republicana; el fanatismo religioso que, en demasiadas ocasiones, condujo a asesinar en nombre de la Iglesia o la labor de las falangistas en los orfanatos son los ejes temáticos y estéticos de la pieza. Los personajes de Ripoll, son, pues, *muertos vivientes* del gran trauma español que es la dictadura.

Efectivamente, fueron muchos *los niños perdidos* a lo largo de cuarenta años de dictadura, y no se limita únicamente al régimen; dichos niños, en la obra de Ripoll, son fantasmas, habitables en un no-tiempo y un no-espacio que es nuestra memoria. El lector o espectador atento debería haber vaticinado este final, pues la autora ha ido introduciendo —con absoluta maestría dramática— una serie de símbolos que, además de aportarnos el contexto de una época concreta, la posguerra, también nos advierten de lo fantasmagórico y fantasioso. La memoria, así, constituye el eje de la trama, pues todos los personajes existen gracias y a través de ella.

Son muchos los elementos con los que da cuenta del adoctrinamiento y del maltrato. Si ya el espacio venía representándose decadente, miserable y abandonado, el no-tiempo o la detención del mismo supone otra clave interpretativa. En lo que a la religión se refiere, desde la primera acotación hemos visto representado una serie de «santos a las que les falta un ojo o alguna mano», un «crucificado sin cruz» o los disfraces de Cucachica y Tuso. Resulta macabra la visión retrógrada, inmoral, sectaria, violenta y deshumanizada que se representa de la Iglesia. En esta línea, esta obra está estrechamente relacionada con el documental *Los niños perdidos del franquismo*⁹ (2002). En este, declaraciones de ciertas mujeres sufridoras de estos hospicios retratan a las monjas de una manera militarizada, automáticamente violenta comparables con el personaje ya analizado de Laila Ripoll; había monjas buenas, pero también monjas *crueles*, a las cuales los testigos equiparan con la Guardia Civil.

⁹ Véase URL en «Referencias bibliográficas».

Asimismo, está documentado como hecho real las apariciones de Cucachica con sábanas meadas de su propia orina. Otra de las mujeres testigo confiesa: «las monjas me ponían la sábana en la cabeza. Me hacían de pasar por el comedor de los niños a que me diera más vergüenza, con la sábana» (min. 38). Por otro lado, el grave problema de la identidad, uno de los asuntos que más preocupa a nuestra dramaturga, es también testimonio de una de las épocas más deplorables de nuestro país, la posguerra: el desconocimiento de sus orígenes, el continuo cambio de nombres o la problemática de las fosas comunes. La pérdida de identidad, el primitivismo de los líderes y el animalismo o la animalización de sus víctimas..., todo ello, a pesar del vaivén realidad/ficción del teatro, no dejan de ser hechos históricos. En la posguerra, así, fueron muchos *los niños* que perdieron su identidad, muchos *los perdidos* que, en la actualidad, aún no pueden concederse la veracidad o certidumbre de su existencia.

En la relación de la Iglesia y el paradero de estos niños, se ha estudiado minuciosamente otro elemento muy significativo: los teatrillos. En una de estas escenas de representación, si ya habíamos visto Cristos mutilados, ahora aparece una «muñeca de porcelana calva y medio rota, vestida rústicamente con camisa azul y boina roja» (67). En un significado invertido, esas muñecas mutiladas o sucias serían una especie de metáfora de «cadáveres de niños exterminados por bombas u otras fuerzas destructivas» (Cirlot, 1997: 323). Y, analizando el traje, era la vestimenta de aquellas mujeres cuya labor estaba emparentada con cualquier institución del franquismo; en los desfiles, las mujeres de la Sección Femenina, lideradas por Pilar Primo de Rivera¹⁰, llevaban esta indumentaria para saludar al Régimen. Una vez más, queda latente el constante aleccionamiento con los niños, ya por la Iglesia ya por la Patria, que eran inseparables como el trono y el altar en la Edad Media.

Por último, para concluir el mensaje de Laila Ripoll en consonancia con el documental, otra de las dolorosas declaraciones de supervivientes de este periodo me permiten cerrar el presente artículo:

El perdón no, pero cambiar la justicia sí. [...] El perdón ya no me da mi nombre, el perdón no me dice cuántos años tengo [...] pero sin embargo que las cosas cambien sí. Con cuarenta años de dictadura y veinticinco de democracia, que todavía no se sepa absolutamente nada de lo que pasó [...] Cuando alguien quiere que la memoria perdure, la memoria está ahí. No tiene más que preguntar...

¹⁰ Recuérdense las palabras de Lázaro sobre la dirigente de la Sección Femenina: «la señora Inspectora de la Sección Femenina no es mala» (59).

El cambio de justicia solicitado por estas víctimas conlleva un ejercicio de memoria, así como el cumplimiento de la Ley de Memoria Histórica. Ripoll, junto a otros dramaturgos actuales, hacen uso del teatro para combatir contra el olvido. El teatro, en definitiva, se convierte en un espacio decisivo para la *memoria*. Como se ha comentado, no es la única obra¹¹ en la cual la dramaturga se sirve de la Historia de la Guerra Civil para sus creaciones: *El triángulo azul* es un drama en la misma línea que el recién estudiado, pero sus protagonistas son los republicanos trasladados al campo de concentración de Mauthausen. De nuevo, un testimonio cruento donde realidad y ficción, Historia y Literatura, se funden en una intencionalidad moral clara: la memoria como elemento terapéutico para la nación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAGÜÉS ESTRAGUÉS, Rosa María (2011): «En el infierno de predicadores. Los niños cautivos», *Studia Historica. Historia Contemporánea*, 29, pp. 171-193.
- AVILÉS DIZ, Jorge (2016): «La *Trilogía de la memoria*: un acercamiento al teatro de Laila Ripoll», *Hispanic Research Journal*, 17, 4, pp. 339-355.
- BELIS, Ricard y Montse Armengou (2002): *Els nens perduts del franquisme*, Asesor Histórico Ricard Vinyes, Producción Muntsa Tarrés. Disponible en línea: [\[https://www.youtube.com/watch?v=0W5M5Q9MezY\]](https://www.youtube.com/watch?v=0W5M5Q9MezY) (08/04/2020).
- CENARRO LAGUNAS, Ángela (2005): «Pronatalisme, reeducació i disciplina: els projectes mèdics i pedagògics a Auxilio Social (1937-1940)», *Recerques: història, economia, cultura*, 50, pp. 57-78.
- (2010): «Historia y memoria del Auxilio Social de Falange», *Pliegos de Yuste: Revista de cultura, ciencia y pensamiento europeo*, 11-12, pp. 71-74.
- (2012): «Entre la regeneración y la punición: el modelo educativo en el Auxilio Social falangista», *Educació i Història: Revista d'Història de l'Educació*, 20, pp. 47-66.
- CHEVALIER, Jean, dir. (2015): *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder Editorial.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1997): *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela.
- GARCÍA-MANSO, Luisa (2014): «Los fantasmas en el teatro de Itziar Pascual: memoria y construcción identitaria», *Brunal. Revista de Investigación sobre lo fantástico*, 2, 2, pp. 87-107.

¹¹ *Los niños perdidos* es una de las tres obras de su *Trilogía de la memoria*, junto a *Atra Bilis* (2001) y *Santa Perpetua* (2011); dicha trilogía ha sido estudiada por Avilés Diz (2016).

- LOBOS MARTÍNEZ, Macarena Paz (2019): «ROAS, David (ed.) (2017). *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)*. De David Roas (ed.)» (reseña), *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 13, pp. 631-635.
- NAVARRO SALADRINAS, Ramón (1989): «El franquismo, la escuela y el maestro: 1936-1975», *Historia de la educación: Revista interuniversitaria Salamanca*, 8, pp. 167-181.
- RECK, Isabelle (2012): «El teatro grotesco de Laila Ripoll, autora», *Revista Signa*, 21, pp. 55-84.
- RIPOLL, Laila (2010): *Los niños perdidos*, intr. M.^a Francisca Vilches de Frutos, Oviedo, KRK Ediciones.
- ROVECCHIO ANTÓN, Laetia (2013): «Monólogos a dos voces: *Mascando ortigas* de Itziar Pascual y *El árbol de la esperanza* de Laila Ripoll», *Cuaderno de investigación filológica*, 39, pp. 63-76.
- SOTOMAYOR SÁEZ, María Victoria (2007): «El humor en la literatura infantil del franquismo», *Anales de Literatura Española*, 19, pp. 237-251.
- SOUTO, Luz C. (2014): «Panorama sobre la expropiación de niños en la dictadura franquista. Propuesta terminológica, estado de la cuestión y representaciones en la ficción», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 3, pp. 71-96.

**IMPRIMIR LA MEMORIA Y EL DUELO EN LA ESCRITURA.
SOBRE *LA CASA DE LOS CONEJOS* DE LAURA ALCOBA**

ESTEFANÍA DI MEGLIO

estefaniadimeglio@gmail.com

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA

Resumen: El presente artículo está dividido en tres partes. La primera, de carácter histórico, revisa las temporalidades de la memoria en Argentina a propósito de la última dictadura. La segunda, de tipo teórico, recorre algunos textos que estudian las formas de la memoria y las interacciones entre memoria y duelo en los relatos en general y en los textos literarios en particular. Finalmente, la última analiza las representaciones de la memoria en la novela *La casa de los conejos* (2008), de Laura Alcoba, y la idea de la escritura como trabajo de memoria y como trabajo de duelo.

Palabras clave: Literatura, Dictadura argentina, Memoria, Duelo, Alcoba.

Abstract: The present article is divided in three parts. The first one is a historical part. It examines the temporalities concerning to memory in post-dictatorship Argentinean society. The second section is a theoretical part and looks over some texts about the forms of memory and several interactions between memory and grief in literary and not literary texts. The last part analyzes memory representations in the novel *La casa de los conejos* by Laura Alcoba. Besides, this part analyzes the idea of writing as memory work and grief work.

Keywords: Literature, Argentinean dictatorship, Memory, Grief, Alcoba.

...y elegías lo triste, lo callado,
lo que nace debajo del olvido.
Olga Orozco, «Lejos, desde mi colina»

El presente trabajo intenta recuperar algunos de los mecanismos textuales y discursivos de construcción de la memoria, así como las formas en que el acto de escribir se figura a modo de vía de un duelo suspendido a causa de la vivencia traumática, en una novela que se inscribe en la serie literaria sobre la última dictadura en Argentina. Previo a ello, el trabajo incluye un apartado de carácter más histórico en el que se revisan las diferentes etapas de tal serie literaria, en consonancia con las temporalidades y formas de la memoria y el olvido en el país. La segunda parte, de índole teórica, enuncia a la manera de estado de la cuestión ciertas consideraciones generales acerca del recuerdo y la memoria. Estas se ponen a funcionar en el tercer apartado, dedicado específicamente a la novela en cuestión, *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba, la cual se analiza de una manera sucinta en pos de presentarla, a la manera de la metonimia, como la ejemplificación de un mecanismo recurrente en tal narrativa. Cabe destacar que los trabajos de la memoria tienen lugar tanto en el interior del texto, en el que se encuentran ficcionalizados, como en la esfera extraliteraria y en lo que concierne a la recepción. En cuanto a la primera dimensión, la interna, se produce asimismo el trabajo de un duelo llevado a cabo mediante la praxis escrituraria. Por su parte, la segunda dimensión redundante en un aporte de la obra a la construcción de la esfera pública de la memoria, así como también a la elaboración de cierto duelo a partir de su lectura.

1. Introducción: temporalidades de la memoria en la literatura sobre la dictadura argentina

Desde la misma época del último gobierno de facto en Argentina (1976-1983), la literatura se ha ocupado de dismantlar el discurso elaborado e instaurado por el régimen militar y sus antecelas políticas. Lo ha hecho en etapas, conformando una serie narrativa. Se trata, remitiéndonos a Leonor Arfuch, de diversas «temporalidades de la memoria» (2018). En este sentido, las variaciones históricas de la voluntad y lucha por la memoria y los intentos de imposición de olvido han marcado temporalidades, trazando una particular cronología en lo que respecta a esa memoria. Asimismo, los modos en los que se articuló el recuerdo en memoria histórica han variado con los años, respondiendo en parte a esos contextos sociales y políticos regidos, en términos generales y por lo tanto reductivos, ora por el olvido, ora por

la memoria. Debe tenerse en cuenta, no obstante, que las fronteras entre la palabra y el silencio son porosas y que los marcos y formatos que adquieren las memorias, así como las vías en que se vehiculan, no son rígidos ni taxativos como para definirse por el silencio absoluto o por la palabra rediviva y sin fisuras. A su vez, el contexto no solamente dictará qué se recuerda sino también cómo se recuerda, fundando prácticas discursivas que condicionarán los registros y contenidos de tales discursos. En simultáneo, esas diversas modalidades de la memoria han dialogado entre ellas y, lejos de desaparecer, las viejas manifestaciones del recuerdo fueron constituyendo sustratos sobre los cuales se cimentaron las más nuevas.

En esta línea, las novelas sobre la última dictadura en Argentina y el terrorismo de Estado escritas en el momento en el que se producen tales hechos emergen en medio de un discurso que se pretende monovalente: al discurso autoritario y pretendidamente unívoco de los represores vienen a oponérsele discursividades literarias que surgen y se filtran por entre sus grietas. La ficción literaria se articula como una práctica discursiva de resistencia, cuestionamiento y aun denuncia —en forma velada o explícita— del gobierno de facto (cfr. Sarlo, 1987)¹.

A medida que avanzan las décadas en democracia se producen novelas que se ocupan del período, emprendiendo múltiples lecturas del pasado y añadiéndole, ahora, perspectivas acerca de la posdictadura. Tal producción literaria se da en el marco de los posteriores gobiernos democráticos que propulsan un olvido político e intencionado que comienza con las denominadas Leyes de Impunidad (Leyes de Punto Final —1986— y Obediencia Debida —1987—) durante el gobierno hacia la transición democrática del entonces presidente Raúl Alfonsín (1983-1989). Se continúa con los Indultos (1989 y 1990) por parte del primer mandatario Carlos Menem a los genocidas que habían sido condenados en el Juicio a las Juntas Militares (Causa 13/85). Luego, se perpetúa con toda una política de olvido que pretende tender un manto de silencio, el cual prolonga la actitud de no revisión de lo sucedido por parte de militares, genocidas y represores en general. Desde la oficialidad y la hegemonía, el pasado reciente es objeto de olvido, camuflado bajo el discurso de la reconciliación (da Silva Catela, 2014: 3). A pesar de esta situación, desde los años noventa se produce un resurgir de

¹ Sobre la función de denuncia con la que cargan los textos de la incipiente serie literaria, Nora Strejilevich sostiene: «Estas obras, si bien encaran el trabajo de la memoria desde la literatura, tuvieron por misión esencial la denuncia, debido a que los crímenes del terrorismo de Estado recién estaban saliendo a la luz cuando fueron inicialmente publicadas» (2006: 27). La praxis literaria se constituye como un mecanismo de denuncia simbólica pero también real: se trata de rasgar el manto de silencio, de una vía para recuperar la humanidad arrebatada por los victimarios, a través de la palabra también arrebatada junto con esa humanidad.

la memoria tanto a nivel internacional como en el plano local, en un escenario donde la aparición de diferentes actores —como militares que reconocen sus crímenes o la organización de H.I.J.O.S.— brinda nuevas condiciones para el tratamiento del pasado (Huysen, 2001; LaCapra, 2009; Jablonka y Wieviorka, 2017). Esta cuestión resurge en el imaginario de los argentinos y con ello salen a la luz memorias emergentes, muchas de las cuales habían estado obturadas y habían sido, empleando la noción de Michael Pollak, «memorias subterráneas» (2006). Si antes la literatura funcionaba como un mecanismo de soterrada denuncia y de registro de otras historias y voces perseguidas, ahora comienza a apuntar hacia nuevos horizontes, como la revisión de la historia o la reconstrucción de la memoria individual y colectiva.

El funcionamiento continuado de los *Juicios por la Verdad*², la derogación de las «Leyes de Impunidad» en el año 2001 y su anulación en 2005, junto con el reinicio de los juicios a los represores ese mismo año, marcan nuevas etapas en la literatura que escribe sobre la dictadura. En efecto, el año 2003 se constituye como hito en este sentido, en cuanto que desde la oficialidad y desde el Poder Ejecutivo hay una clara decisión de reivindicar la memoria histórica y de convertir la justicia en imperativo. Tal postura gubernamental se articula en políticas concretas de la memoria³ que ven como resultado una institucionalización de lo memorial, que no solamente se da en la verticalidad del oficialismo, sino también en la horizontalidad de diferentes tipos de instituciones. Todos estos hechos, además de brindar las coordenadas de un contexto de producción de novelas que directa o indirectamente lo incluyen en su universo ficcional, ponen en circulación discursos que serán retomados, releídos y cuestionados por esta serie narrativa. Los relatos del sistema literario y su serie (Tinianov, 1978) sobre la dictadura se amalgaman con un particular correlato político y social, con lo que el campo literario, que puede extenderse al cultural e intelectual, entra en contacto con el campo político (Bourdieu, 1990).

² Juicios llevados a cabo en diferentes ciudades de Argentina para reconstruir la verdad sobre lo sucedido durante la última dictadura en Argentina (1976-1983), pero sin fines punitivos sobre los culpables.

³ La antropóloga Ludmila da Silva Catela, a modo de resumen paradigmático de las políticas de memoria en esta etapa en Argentina, enumera cinco acciones principales relacionadas con ello: la creación de un nuevo feriado nacional (el día del Golpe de Estado, 24 de marzo), fecha que pasa a formar parte del calendario escolar; la inauguración de manera oficial de la reconversión de ex Centros Clandestinos de Detención, Tortura y Exterminio (CCDTyE) en sitios de memoria; la creación del Archivo Nacional de la Memoria; la reescritura de un nuevo prólogo para el libro de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, *Nunca Más* (2014: 4-5), texto que se vinculaba con la denominada «teoría de los dos demonios», la cual equiparaba la violencia o el terrorismo de Estado con la violencia de las organizaciones armadas.

A partir del año 2003, entonces, cierto manto de silencio es corrido por el nuevo oficialismo y se lleva a cabo una revisión de la sociedad en dictadura. A lo largo de esta última década se registra un auge no solo de los textos literarios sobre los años de plomo, sino también de producciones pertenecientes a otras disciplinas. Durante todas estas etapas que van desde el silencio hasta la recuperación del pasado abiertamente, hay voces que, con diferente intensidad, se escuchan: tal es el caso de las de las organizaciones de derechos humanos y, nuevamente, del discurso de la literatura. Cuando rige el olvido desde una hegemonía que propugna impunidad, estas voces se oyen en sordina y constituyen discursos marginales, alternativos, contrahegemónicos (Williams, 1997). En cambio, si de estas últimas décadas se trata, en las que la memoria adquiere formas de lo hegemónico, tales voces irán en confluencia con la oficialidad y la hegemonía política; no obstante, los discursos literarios —así como otros— harán oír sus propias voces, que frecuentemente entrarán en pugna con las matrices de ese discurso dominante: se contraponen a él, lo cuestionan, ven sus huecos, sus contradicciones, sus fisuras, y sobre ellas operan cierto grado de crítica. En definitiva, se trata de no perder de vista el carácter plural y polisémico de lo memorialístico dentro del marco general dado por la coexistencia de las memorias de cohesión y de conflicto.

La configuración de la memoria histórica está siempre presente, ya sea de manera explícita, ya como un efecto no buscado, pero sí subyacente. Intencionadamente o no, está presente en las páginas que escriben el período. Asimismo, la letra escrita funciona como objeto de recuerdo en el lector. La literatura es uno de los hilos que, invisibles y a la vez palpables, tejen el enmarañado y polisémico lienzo de la memoria: «Leemos para olvidar y también leemos para no olvidar. Se escribe para olvidar, y el efecto de la escritura es que otros no olviden. Se escribe para recordar y otros leerán mañana ese recuerdo. Olvido y recuerdo, esa oscilación permanente producida por impulsos contrarios» (Sarlo, 1987b: 6). Recuerdo y olvido están inexorablemente unidos y presentes en dos actividades también inseparables, la escritura y lectura, las cuales devienen ejercicio del recuerdo y la memoria, así como de cierta elaboración del duelo individual y social.

2. Algunas consideraciones teóricas: del recuerdo a la memoria

La proliferación, tanto en Argentina como a nivel global, de las diferentes formas del testimonio en cuanto género por el cual se manifiesta la memoria (entre ellas, la literaria), se enmarca en el denominado giro subjetivo. Consecuencia directa de esta centralidad atribuida al sujeto o simplemente efecto tangencial, lo cierto es que los testimonios convierten lo subjetivo y singular en una forma de entender la política y lo político, postulando una mirada de la experiencia colectiva que va más allá de la individual. De una manera u otra, directamente o no, y aun cuando no se refiera al sujeto de la enunciación, el testimonio se repliega sobre quien enuncia.

Arfuch ha dedicado sucesivos trabajos a estudiar diferentes representaciones artísticas —sobre todo fílmicas y literarias— del pasado reciente argentino en la clave de lo subjetivo. En ellos, ha analizado la relación entre la subjetividad y las diversas formas de escrituras del yo asociadas estrechamente a la memoria y que delinean un «espacio biográfico», al momento del relato del pasado traumático. Consecuentemente se establecen múltiples relaciones entre recuerdo, memoria, identidad, trauma y simbolización. En su libro *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites* (2013), sobresale la relevancia de lo autobiográfico respecto de las escrituras vinculadas al relato de los hechos traumáticos de la dictadura. Bajo esta óptica, «las narrativas testimoniales y autobiográficas han sido esenciales para la elaboración de la experiencia de la última dictadura militar» (81), lo que puede verse también en el cine, en documentales autoficcionales como *Los rubios* (2003) de Albertina Carri y testimoniales autobiográficos como *M* (2007) de Nicolás Prividera. En ellos, los hijos de desaparecidos ponen en escena sus propias vidas, mediante la ficción, en un intento por reconstruirlas, pero, fundamentalmente, en una búsqueda de la historia y la identidad de sus padres. La ficción deviene instrumento privilegiado para dotar de sentido los derroteros vitales de los desaparecidos y de sus hijos; de ahí la importancia y preeminencia de lo biográfico. Arfuch señala, entre otros aspectos, el hecho de que el sujeto y la vida que el relato autobiográfico vendría a representar son en realidad su resultado (2013: 75). Como se verá, la dificultad de la narración para el sujeto que enuncia, por un lado, y su carácter terapéutico y restaurador, por otro, son dos vectores que se cruzan en la novela que tomaremos en el siguiente apartado.

Vinculado con lo anterior, en su libro *La vida narrada* (2018), la misma autora plantea la ya tradicional pregunta sobre la voz enunciativa modulada en las escrituras del yo (82). Aun cuando no se percibe, se sabe que en estos textos se da una clara tensión entre la identidad pasada del sujeto de la enunciación y el sujeto del presente, que presta su voz, su mirada y su identidad narrativa y subjetiva a un pasado que está siendo puesto en relato. En otros términos, en los relatos autobiográficos el sujeto de la enunciación difiere del sujeto del enunciado. La escritura, el relato y el lenguaje en sí mismo se presentan como espejos deformantes. Simultáneamente, la narración opera sobre la base de un recorte, de una selección deliberada o no de la propia historia, que le imprimen un tono particular y del cual se desprenden interpretaciones que pertenecen al presente (Arfuch, 2018: 82).

Los interrogantes que se formula Arfuch en diferentes momentos de su investigación se relacionan directamente con la experiencia narrada en *La casa de los conejos*, donde el relato está cifrado en el horror y en el miedo como parte integral de ese horror. El miedo aparece como tema en reiteradas zonas textuales, hasta devenir casi *leitmotiv* cuya intensidad y permanencia llegan a consolidar una atmósfera que invade la referencialidad del texto. En contraste, la experiencia de la vida en clandestinidad es narrada por la protagonista de la novela con cierta normalidad acuciante; al decir de Arfuch, «el estado de excepción deviene cotidiano» (2018: 82). Esta especie de normalidad inquietante⁴, basada en lo excepcional, que impera en el relato de infancia, es contrastada con los momentos en los que el sujeto adulto toma dominio del relato.

Para retomar los rasgos particulares sobre los que se constituyen las escrituras autobiográficas —sustentadas en un ejercicio literario de memoria— como la multiplicidad de voces que habitan en los enunciados, resulta pertinente diferenciar los planos que conforman la narración de una vida. El sociólogo Gabriele Rosenthal explica:

La historia de vida narrada se constituye de lo que se presenta a la conciencia en la situación de vivencia (noema de percepción) y del acto de percepción (noesis), de las vivencias sedimentadas en la memoria como *Gestalt* (noemata de memoria) y de la forma de relacionarse a esas vivencias desde el punto de vista del presente de la narración. La historia de vida vivenciada y la historia de vida narrada se constituyen mutuamente (citado y traducido por Dürr, 2017: 22).

El autor diferencia historia de vida vivenciada e historia de vida narrada, ambas constituidas de múltiples instancias: conciencia, acto de percepción, sedimentación de

⁴ Se trataría de una normalidad en la cual de un instante a otro puede irrumpir lo no familiar, lo *unheimlich*, lo ominoso o siniestro —dependiendo de la traducción—, según Freud (1986).

vivencias en la memoria y relación con esas vivencias desde el presente de la enunciación. Estos planos variados van fraguando la historia de vida y su constitución en relato, lo cual se presenta como otro de los momentos de (re)construcción de la experiencia. Esos diversos planos van sedimentándose unos sobre otros, a la vez que, como advierte el autor, se inciden y constituyen mutuamente. Por otra parte, al acto de narrar significa a menudo la acción y efecto de comprender aquello que se pone en palabras y cuyo contenido se estructura narrativamente:

La narración de vida puede llevar [...] a la composición tan necesaria de fragmentos aislados de la experiencia [...] y a la integración de la experiencia traumática en el contexto general de la historia de vida. [...] La narración es una forma de transformar lo ajeno en conocido, que da a conocer y hace entendible lo desconocido, tanto para el narrador como para el oyente (Dürr, 2017: 147).

Este aspecto de elaboración discursiva e integración de la experiencia en el relato tiene sus puntos de contacto con la idea de la escritura de la memoria como forma de elaboración de parte del proceso de duelo, aspecto adelantado con Arfuch. Asimismo, la narración como instancia terapéutica muestra su homóloga interpretación en cuanto a la recepción, concretamente en el caso de los lectores de los textos literarios sobre la dictadura. A ello se añade que estos escritos, sus historias, son leídos desde el presente, pero además se constituyen ellos mismos en instrumentos de lectura de la actualidad, entendida como consecuencia de la historia: «La biografía como lectura del presente» (2018: 54).

Sucede, además, que la reconstrucción de los hechos está supeditada a los arbitrios de la memoria, siempre fragmentaria y selectiva (Steiner, 2009: 125; Augé, 1998: 23)⁵. «La memoria no es un fiel reflejo del pasado sino una reconstrucción individual y social de ese pasado que incluye selección, interpretación y resignificación» (Teubal *et al.*, 2010: 35), razón por la cual «en el tratamiento de la memoria hay que tener en cuenta también la contraparte no nombrada del recuerdo, o sea, el papel del olvido. Contar una historia implica necesariamente seleccionar y otorgarle un significado a lo que se narra, el sentido no está en los hechos, sino

⁵ En *Infancia en Berlín hacia 1900* (1987), Walter Benjamin reflexiona sobre el recuerdo y el olvido, presentándolos en su carácter recortado, involuntario y selectivo, a la vez que entiende ciertos olvidos como la activación de mecanismos de defensa en el individuo: «Jamás podremos rescatar del todo lo que olvidamos. Quizá esté bien así. El choque que produciría recuperarlo sería tan destructor que al instante deberíamos dejar de comprender nuestra nostalgia. De otra manera la comprendemos, y tanto mejor, cuanto más profundo yace en nosotros lo olvidado. Del mismo modo que la palabra perdida, que acaba de huir de nuestros labios, nos infundirá la elocuencia de Demóstenes, así lo olvidado nos parece pesar por toda la vida vivida que nos promete. Lo que hace molesto y grávido lo olvidado tal vez no sea sino un resto de costumbres perdidas que nos resultan difíciles de recuperar. Quizá sea la mezcla con el polvo de nuestras moradas derrumbadas lo que constituye el secreto por el que pervive» (76).

que es un agregado del narrador» (Canclini, 2008: 28). Si bien debemos diferenciar entre lo no dicho y lo indecible, la condición inefable de lo siniestro viene profundizada a priori por un conjunto de incertezas y de olvidos, en un relato en el que nada es plausible de contrastarse con una empiria absoluta, en cuanto que es el sujeto de la enunciación quien reconstruye una historia⁶. Todo esto no hace más que agudizar el carácter escurridizo de lo traumático, el cual escapa a toda simbolización posible: está por fuera de la palabra, del lenguaje, del relato, del discurso. Ángela Pradelli, en su libro sobre nietos recuperados titulado *En mi nombre. Historias de identidades restituidas* (2014), explica, desde una hermenéutica de los casos concretos, las diversas acciones que se hallan asociadas a la construcción de la memoria:

La memoria conserva, pero también investiga, analiza. Nuestra memoria no es el puro recuerdo congelado, ni la copia del suceso, ni la reproducción mecánica del hecho, ni una repetición calcada. La memoria relaciona, interpreta. Cuando la memoria narra, el pasado se descontractura, tiene continuidad, avanza y es presente al mismo tiempo (15).

Por otra parte, el papel del olvido y del silencio (intencionados o no) es resaltado por una de las pioneras en el estudio de la memoria histórica en Latinoamérica, Elizabeth Jelin, al momento de hablar de memoria colectiva:

En todo esto, el olvido y el silencio ocupan un lugar central. Toda narrativa del pasado implica una selección. La memoria es selectiva; la memoria total es imposible. No hay un único tipo de olvido, sino una multiplicidad de situaciones en las cuales se manifiesta una multiplicidad de formas de expresión de olvidos y silencios, con diversos «usos» (2009: 121).

La autora insiste en sus estudios en las diversas motivaciones que subyacen al olvido, entre las que se cuentan la necesidad de evitar el dolor causado por la potencia arrolladora del trauma. Jelin caracteriza esa clase de olvido como un «olvido liberador»⁷ que «libera de la carga del pasado para así poder mirar hacia el futuro. Es el olvido «necesario» en la vida individual» (2004: 15). Como se verá posteriormente, este olvido liberador bien ilustra el propio del sujeto que habla en la ficción literaria en cuestión.

⁶ Pradelli observa que «la memoria es dinámica y en sus movimientos hay preservación y hay borramientos, hay recuerdos y omisiones. En su propia construcción, la memoria se amplía, puede ajustarse, tener cada vez más precisiones, corregirse [...]. Es una construcción laboriosa que nunca termina» (2014: 17).

⁷ «En primer lugar hay que recordar algo evidente: que la memoria no se opone en absoluto al olvido. Los dos términos para contrastar son la *supresión* (el olvido) y la *conservación*; la memoria es, en todo momento y necesariamente, una interacción de ambos. El restablecimiento integral del pasado es algo por supuesto imposible (pero que Borges imaginó en su historia de “Funes el memorioso”), por otra parte, espantoso; la memoria, como tal, es forzosamente una selección: algunos rasgos del suceso serán conservados, otros inmediata o progresivamente marginados, y luego olvidados» (Todorov, 2008: 22).

Por otra parte, tanto la percepción de los acontecimientos como su posterior construcción por medio de la memoria y el recuerdo están sujetos a potenciales distorsiones, pasibles de presentarse a causa de la concurrencia de lo traumático (Robin, 2012: 29). Lejos de invalidar la experiencia, las deformaciones del recuerdo pueden significar productividades y forman parte de esa experiencia que precisamente por ser traumática altera los datos que el sujeto percibe y procesa: «también los límites de la memoria, los errores del recuerdo pueden representar potencialidades útiles para releer el pasado, para interpretarse a sí mismos y para construir la propia identidad» (Montesperelli, 2004: 8). Asimismo, los silencios y huecos forman parte de tal memoria, tanto individual como colectiva, personal o histórica: «La multiplicidad y complejidad de las prácticas del recuerdo hacen indispensable reconocer que los silencios, las fracturas del relato y los dispositivos estéticos forman parte inherente del hacer memoria» (Piper, 2009: 154-155).

De igual manera, las memorias no están fijadas de una vez y para siempre. Este es el motivo que conduce a Pollak a observar cómo ellas son no solamente construidas, sino también deconstruidas y reconstruidas (por otros y por los mismos autores de esas memorias) (2006: 29). Por otra parte, y si bien sus planteos resultan, a menudo, un tanto positivistas, es operativo el planteo de Enzo Traverso sobre el carácter abierto de la memoria y el modo por el cual esta se construye en perspectiva, con una mirada hacia atrás que la moldea de acuerdo a múltiples factores, entre los que se halla la adquisición de nuevas experiencias (2011: 22).

De todo esto se deduce que «el recuerdo es representación, re-representación» (Ricoeur, 2003: 250). En su libro *La memoria, la historia, el olvido*, Paul Ricoeur distingue dos estatutos de realidad en cuanto a los hechos: por un lado, se presenta el hecho en sí, como entidad autónoma de la percepción; por otro, se halla el acontecimiento rememorado, como construcción de la percepción y del recuerdo del sujeto (2003: 235, 216). El filósofo francés se pregunta, guiado por una idea semejante a la anterior, sobre los mecanismos de reconstrucción de la memoria que brindan su misma esencia: «¿no es el olvido una cosa distinta de aquello que recordamos haber olvidado, porque lo recordamos y lo reconocemos?» (2003: 133). Una distinción semejante a la de Ricoeur señala uno de los adalides del giro lingüístico y del paradigma de la deconstrucción, Hayden White, quien a propósito del discurso historiográfico diferencia los acontecimientos (*facts*) de su construcción por medio del lenguaje y la narración, lo cual viene a convertirlos en hechos (*events*) (2010). La memoria, al igual que la historia, es construcción, en al menos dos planos:

en un primer momento, en el plano mental; en una segunda instancia, cuando lo memorial se articula en y por el lenguaje, es constructo retórico (Feierstein, 2012: 28). Memoria e imaginación se vinculan por el carácter creativo de aquella: «la memoria no sería, desde esta perspectiva, una actividad reproductora de la realidad sino, por el contrario, una actividad profundamente *creativa*. Cada acto de memoria constituye un acto de imaginación» (Feierstein, 2012: 53). Es constructo en sí misma, una forma de creación, como lo planteara Gastón Bachelard (2000). La escritura que ficcionaliza los trabajos de la memoria no escapa a ello. Al poner los recuerdos en palabras y articularlos en el relato, da lugar a la reconstrucción de la memoria. La puesta en narración, la praxis escrituraria sería, entonces, una construcción en segundo grado. En esta relación entre palabras y experiencia vivida, cabe preguntarse si al ser articulado en relato lo experiencial no es modificado, ante lo cual surge la sospecha de una respuesta afirmativa en tanto que si el relato impone un orden, uno o varios sentidos, la materia del relato se modifica por las estrategias discursivas o, inclusive, la experiencia no preexiste al discurso, sino que es creada (o destruida) por él⁸ (Sarlo, 2005: 27-28). A este planteo subyace el vínculo benjaminiano entre narración y experiencia, dado en principio por la pregunta que consiste en cuestionar si la experiencia preexiste al lenguaje o si es la narración la que la constituye. En ese caso no habría una experiencia auténtica, sino que la vivencia se diferenciaría de la experiencia constituida en y por el lenguaje. Benjamin ya había visibilizado esta distancia entre la experiencia de vida interna y la experiencia puesta en palabras, constituida en y por el relato, a partir de los términos de *Erlebnis* y *Erfahrung*. Los interrogantes sobre recuerdo, memoria, experiencia y relato parecen ser más que las respuestas. Lo que sí queda claro es que siempre existirá una distancia insalvable entre el discurso, las palabras, y lo que ellas designan, fisura que se profundiza en las vivencias del orden de lo traumático.

⁸ Según Pradelli, «estamos atravesados por las experiencias que vivimos, pero, además, por las historias que nos contaron. Aunque hay que decir que los relatos que nos ocultaron o nos silenciaron también nos configuran. Las narraciones nos constituyen. Son una red en la que somos narrados, en nuestros sueños, nuestros amores, nuestros fracasos. Son un tejido de historias que dan cuenta de nuestros deseos y miedos. Somos memoria porque somos sujetos que pueden narrar. La memoria y la narración trabajan juntas para construir sentidos sobre lo que vivimos» (2014: 14).

3. Los trabajos de la memoria y la escritura como trabajo de duelo en *La casa de los conejos*

En el año 1967, los padres de Laura Alcoba, militantes de la organización armada argentina Montoneros, viajan a Cuba con el objetivo de entrenar para la revolución en su país. Meses después, en abril de 1968 y allí en la isla, nace Laura⁹. Sin registrarla allá y por ende sin papeles, al mes de vida de la pequeña todos regresan a la Argentina. Este episodio es preanuncio, de alguna manera, de lo que sucederá una década más tarde en su vida. A los diez años de edad, Alcoba emprende el exilio, causado por la última dictadura en Argentina. Militante política perseguida primero por la fuerza parapolicial de la Alianza Anticomunista Argentina que actuó durante el gobierno de María Estela Martínez de Perón (1974-1976) y luego por la dictadura, la madre no ve otra salida más que la de atravesar las fronteras del país. Francia es su destino. El destierro salva literalmente sus vidas, ya que pocos meses después de exiliarse, la casa donde vivían es bombardeada durante más de tres horas por un operativo militar. Se trata de la denominada «casa de los conejos», que da título a la versión en español de la primera novela de Alcoba. Ubicada en un barrio de la ciudad de La Plata, la propiedad fue adquirida por dos militantes Montoneros, Diana Teruggi y Daniel Mariani. La novela cuenta que Laura y su madre vivieron clandestinamente algunos meses ahí. En ella, se dedicaban a la cría de conejos, actividad que no se desarrollaba más que como una pantalla para ocultar la imprenta clandestina que funcionaba en un particular espacio de la casa, donde se imprimía una revista. La niña Laura, de siete años, debió no solamente adaptarse a esta vida en clandestinidad, sino también participar en ella.

Como muchos otros niños, y décadas más tarde, Alcoba encuentra en la escritura el lugar de la memoria de lo traumático: la dictadura y el exilio, que abonará luego a la memoria colectiva. Estos escritos forman parte de la serie narrativa sobre la dictadura, inscribiéndose en un «tercer momento» —el de los hijos de exiliados y de desaparecidos—, según Arfuch, en esta temporalidad de narrativas sobre la memoria, donde se sitúa la novela que nos ocupa. Su escritura, autobiográfica, puede dimensionarse como una de las formas de duelo, en cuanto elaboración del trauma (Arfuch: 2018; LaCapra: 2005), como se verá en lo posterior. De tinte autobiográfico, varios de sus textos tematizan, reescriben y ficcionalizan la historia nefasta de la dictadura y los desarraigos a los que se vio obligada. Un dato de no menor

⁹ Esta historia se ficcionaliza en la novela biográfica *Los pasajeros del Anna C.* (2012) de Alcoba.

importancia es que Alcoba escribe en francés, más allá de que tenga el español como lengua materna¹⁰. En Argentina, sus textos se consideran parte de la literatura del país. En efecto, Edhasa, editorial que los publica, la incluye dentro de la «Serie Azul», destinada a los autores nacionales.

En las novelas sobre la última dictadura en Argentina, la narración que recupera ese pasado en cuestión desde un presente que lo reconstruye y lo relee se presenta indisociablemente unida a la memoria, entendida esta como un componente capital de la subjetividad y de la identidad. En la mayor parte de los textos esta memoria se configura de múltiples maneras, pero pueden resumirse dos movimientos que, en general, abarcan esa multiplicidad de manifestaciones. Por un lado, los textos reflexionan, en su interior, sobre los modos, posibilidades, dificultades, alcances y particularidades del acto de hacer memoria. Por otra parte, y externamente a la ficción sobre la que se consolidan, estas novelas contribuyen a la constitución de una esfera pública de la memoria. Entonces, simultáneos a la elaboración del trauma en un proceso de duelo que permite soltar el objeto perdido y dejar de dimensionarlo desde perspectivas melancólicas, en actuación conforme al principio de realidad, emergen los trabajos de la memoria (Teubal, 2010: 103). Escribir se transforma, así, en mecanismo para hacer memoria en, al menos, dos sentidos: por un lado, dentro del universo ficcional, el acto escritural conduce al sujeto a recordar la misma acción de la escritura, tratándose de una memoria, en principio, individual; por otro, en la esfera extraliteraria —empleando la noción de Mukarovsky (1977)— el arte y la escritura sobre estos sucesos traumáticos conllevan inherentemente el ejercicio de la memoria.

Acerca de la primera forma de memoria, en el interior del tejido textual, podemos decir que el texto se vuelve sobre sí mismo, reflexionando acerca de los mecanismos de construcción del relato y la escritura a partir del trabajo de memoria. Afirma el antropólogo Joel Candau: «Sin memoria, el sujeto se pierde, vive únicamente el momento, pierde sus capacidades conceptuales y cognitivas. Su mundo estalla en pedazos y su identidad se desvanece» (2002: 5). No obstante, del mismo modo que el sujeto precisa recordar, necesita olvidar (Candau, 2002: 7). Sobre ambos movimientos, antitéticos pero complementarios, gravita la introducción de la novela, una especie de *exordium* que en un presente fechado en 2006 hace Laura, el sujeto de la enunciación, personaje protagonista y proyección ficcional de la figura autoral. En su último párrafo, la narradora exhibe, en tono de confesión, el

¹⁰ Para el análisis de los vínculos entre lengua y memoria en *La casa de los conejos*, véase Di Meglio (2017).

contrapunto de los dos ante su destinataria, Diana, habitante de la casa de los conejos y a quien identificamos como la ficcionalización de Diana Teruggi:

Pero antes de comenzar esta pequeña historia, quisiera hacerte una última confesión: que si al fin hago este esfuerzo de memoria para hablar de la Argentina de los Montoneros, de la dictadura y del terror, desde la altura de la niña que fui, no es tanto por recordar como por ver si consigo, al cabo, de una vez, olvidar un poco (Alcoba, 2008: 12).

Mais avant de commencer cette petite histoire, j'aimerais te dire une chose encore: si je fais aujourd'hui cet effort de mémoire pour parler de l'Argentine des Montoneros, de la dictature et de la terreur à hauteur d'enfant, ce n'est pas tant pour me souvenir que pour voir, après, si j'arrive à oublier un peu (2007: 12).

Veremos que los fragmentos citados de Alcoba condensan multiplicidad de aspectos vinculados a la escritura de la memoria, al duelo, a la necesidad de olvidar, al vínculo indisoluble entre lo individual y lo colectivo; de allí que ciertos procedimientos narrativos desplieguen asociaciones con diferentes problemas teóricos. Así, a la necesidad de recordar para luego olvidar, subyace otra que está mediada y concretada por y en la escritura: se trata de la necesidad de la elaboración del duelo. La praxis escrituraria de una memoria que termina por construirse en el papel se cierne como uno de los medios propicios a tal fin. Según lo señalábamos con Arfuch, la creación artística, con los trabajos de la memoria que ella implica, deviene una de las formas del trabajo de duelo (2013: 81). La autora señala los vínculos entre cuatro dimensiones: narración, duelo, memoria e historia. Entiende que el relato posee dimensiones terapéuticas, puesto que permite concretar la necesidad de decir, al mismo tiempo que posibilita el paso de lo individual a lo colectivo, esto es, de la memoria a la historia (2013: 76).

La escritura se concibe como una de las vías de elaboración de lo traumático, lo que permite cierta tramitación del pasado y, por extensión, el avance en el proceso de duelo. En primer lugar, «nombrar las emociones tiene, por cierto, un poder diferenciador y performativo: el sentimiento/afecto puede existir antes de su expresión, pero deviene *real* como efecto y puede dar forma y orientar diferentes tipos de acción»¹¹ (Arfuch, 2018: 25). En el prólogo a *Lo disruptivo* (2006) de Moty Benyakar, Juan Fariña sostiene que «el acto creador se transforma en vía de elaboración singular y colectiva frente a situaciones extremas» (16).

¹¹ Énfasis en el original.

Uno de los motivos de que la escritura se convierta en un estadio de elaboración del duelo está dado por el hecho de que el sujeto, por décadas y desde el momento de los acontecimientos, debió callar. El espacio escritural aporta, entonces, al duelo. Así, la dificultad del discurso de lo ominoso, además de estar acentuada por el temor a ser juzgado, se profundiza por un mandato de silencio inapelable del que fuera presa Laura cuando era pequeña. En más de una oportunidad, ella misma se refiere, en la escritura, a este mandato:

Del atillo secreto que hay en el cielorraso no voy a decir nada, prometido. Ni a los hombres que pueden venir y hacer preguntas, ni siquiera a los abuelos. Mi padre y mi madre esconden ahí arriba periódicos y armas, pero yo no debo decir nada. La gente no sabe que a nosotros, sólo a nosotros, nos han forzado a entrar en guerra. No lo entenderían. No por el momento, al menos (Alcoba, 2008: 16-17).

Pour la trappe dans le plafond, je ne dirai rien, promis. Ni aux hommes qui pourraient venir poser des questions ni même aux grand-parents. Papa et maman cachent des journaux et des armes là-dedans, mais je ne dois rien dire. Les autres ne savent pas que nous, nous avons été obligés d'entrer en guerre. Ils ne comprendraient pas. Pas encore, en tout cas (2007: 17).

El imperativo de silencio, el cual se condensa en un pacto de silencio que se continúa hasta justo antes del momento de la escritura, se manifiesta de manera explícita —«yo no debo decir nada»; «je ne dois rien dire»— y es reforzado por las reiteradas negaciones, en forma de enumeración, a pronunciar palabra —«no voy a decir nada»; «ni a los hombres [...] ni siquiera a los abuelos»; «no lo entenderían. No por el momento»¹². En un presente que recupera el tiempo y la mirada de la infancia, Laura expresa su deber de guardar silencio, lo cual utiliza como medio para introducir la descripción de la tortura, entendida y percibida desde su visión infantil:

A mí ya me explicaron todo. Yo he comprendido y voy a obedecer. No voy a decir nada. Ni aunque vengan también a casa y me hagan daño. Ni aunque me retuerzan el brazo o me quemen con la plancha. Ni aunque me claven clavitos en las rodillas. Yo, yo he comprendido hasta qué punto callar es importante (2008: 16-17).

Moi, on m'a tout expliqué. J'ai compris et j'obérai. Je ne dirai rien. Même si on venait à me faire mal. Même si on me tordait le bras ou qu'on me brûlait avec un fer à repasser. Même si on me plantait de tout petits clous dans les genoux. Moi, j'ai compris à quel point il est important de se taire (2007: 18).

Nuevamente, la reiteración de negaciones mediante nexos coordinantes remeda ese imperativo de la prohibición, de lo interdicto, al mismo tiempo que otorga la cadencia de una

¹² «Je ne dirai rien»; «Ni aux hommes [...] ni même aux grand-parents»; «Ils ne comprendraient pas. Pas encore, en tout cas».

letanía, conforme al mandato que se debe cumplir como prescripción inapelable. El peso del deber de silencio conduce a la nena no solamente a no hablar con el resto de la gente de temas que le están vedados, sino además a no hablar ella misma con los adultos que la rodean. Mientras uno de los compañeros lleva en su vehículo a la madre de Laura con sus ojos vendados, dando vueltas para que no reconozca ni el camino ni el lugar hacia donde se dirigen, el silencio sepulcral es interrumpido por la niña, quien habla para señalar una muñeca de una juguetería. Ante el reto del conductor, Laura se interroga: «Que mi madre cierre los ojos, ¿me protege, también?», para luego añadir: «Yo me guardo todas las preguntas para mí y no abro más la boca» (Alcoba, 2008: 45)¹³. La imposibilidad de tan solo hablar que infiere la nena forma, sin dudas, parte de ese evento traumático que significó la clandestinidad. El silencio se reviste de diversas significaciones, constituyendo parte de las obturaciones subyacentes al trauma.

En este sentido, «ya bien avanzado el período democrático», el padre le entrega un libro a su hija en el que se menciona la casa de los conejos —*Los del '73. Memoria montonera* de Gonzalo Chaves y Jorge Omar Lewinger— y Laura comenta: «No dijo nada más. En verdad, nos cuesta mucho hablar de todo aquello» (2008: 124)¹⁴. Sin dudas, la dimensión del horror es uno de los elementos que contribuyen a la dificultad de hablar sobre el tema. De allí que la elaboración discursiva en la escritura —el poder hablar— signifique la elaboración en cuanto al duelo. La articulación de la memoria en lenguaje y escrituras literarios forma parte de ese duelo postergado por mandato del silencio, por el terror dictatorial y por la ocultación de información que da como resultado, al decir benjaminiano, una historia hecha de ruinas y deshecha en ellas. Esto nos conduce a la segunda vertiente que adquiere la memoria, a saber: el convertirse el texto-libro como objeto simbólico y material en vehículo de una construcción de la esfera de la memoria. Resulta pertinente citar al juez Martín Lozada cuando señala que el arte es fundamental a propósito de lo memorialístico. Entendiendo la obturación del acto de transmitir y de la narración misma como una de las dimensiones ostensibles del genocidio, el relato se construye a modo de memoria que restituye y recompone parte de esa narración silenciada en el tejido de lo social:

Un proyecto genocida no se define únicamente por el asesinato de las personas, sino también por la destrucción para los sobrevivientes de la posibilidad misma de

¹³ «Si ma mère ferme les yeux, ça me protège aussi? Je garde toutes mes questions pour moi et n'ouvre plus la bouche» (Alcoba, 2007: 45).

¹⁴ «Il n'a rien dit d'autre. C'est que nous avons vraiment beaucoup de mal à parler de tout ça» (Alcoba, 2007: 132)».

transmitir. Y es aquí donde entra a jugar un elemento fundamental: la memoria. Tanto los individuos como los grupos necesitan conocer su pasado, puesto que la conformación de su propia identidad depende de ello. No existe pueblo o comunidad de individuos sin memoria común, recuerdos compartidos e hitos referenciales (2008: 53).

En este sentido, más adelante en sus reflexiones, el magistrado dimensiona el arte como una de las esferas que contribuyen a esa memoria¹⁵. De manera concomitante, Pollak se refiere a los alcances y posibilidades de la memoria colectiva: «mantener la cohesión interna y defender las fronteras de aquello que un grupo tiene en común, en lo cual se incluye el territorio (en el caso de estados); he aquí las dos funciones esenciales de la memoria colectiva» (2006: 25). Si bien no estudiamos la recepción del texto de Alcoba, sí consideramos pertinente poner de relieve una apreciación que hace la autora sobre su propia experiencia receptora. En una entrevista en la librería porteña *Las mil y una hojas*, comenta que muchos «chicos» de su generación le agradecieron haber escrito el texto porque «ellos vivieron lo mismo y no lo pudieron contar; aún no lo pueden formular» (22'30"). Semejante a la noción de Arfuch según la cual en los textos autobiográficos se lee «la vida del otro como propia» (2018: 40), muchos de los lectores parecen reconocerse en el texto de Alcoba, que, mediante la articulación del relato de la propia vida, va desde lo individual hacia lo social, en un camino en el que el testimonio, ficcionalizado, contribuye a la memoria colectiva. Es en este sentido que la ficción literaria juega un papel fundamental, en tanto que aporta a la construcción de la esfera de la memoria. La memoria individual se convierte en factor de cohesión social. No obstante, no hay que olvidar que, simultáneamente, opera la diferenciación y constitución de grupos (en este caso, de niños con infancias en la clandestinidad durante la dictadura). Así como para la proyección ficcional de Alcoba —esto es, el personaje de la novela— la escritura se convierte en una posible instancia de trabajo de duelo, la lectura significa también para algunos lectores cierta forma de elaboración de su propio pasado traumático: el solo hecho de que otro ponga palabras a su experiencia —vivencia compartida, al menos en

¹⁵ En este marco, señala el lugar del arte como de capital importancia al momento de reescribir la historia y aportar a la construcción de una esfera pública de la memoria: «deconstruir la historia oficial, cuando ella se ha cristalizado mediante la mentira y el ocultamiento, es una tarea esencial para activar la memoria y descubrir la verdadera trayectoria de los hechos» (2008: 55). Y esa memoria contribuye a la cohesión social (hay que tener en cuenta que esto no siempre es así: en ciertos contextos, puede incitar al conflicto, en lugar de la cohesión): «Mediante la conmemoración del pasado, a través de un fondo común de recuerdos, y también gracias a las interacciones sociales necesarias para fijarlos y para convocarlos, la memoria contribuye al sentido de pertenencia, a la cohesión y a la identidad sociales; sentirse proveniente de orígenes comunes fortalece el sentido de pertenencia y la identidad colectiva. A su vez, toda identidad presupone una legitimación, es decir, una particular definición de la realidad, que se da por descontada» (Montesperelli, 2004: 40).

parte— es un acto que la legitima y que permite simbolizar aquello que, por indecible, no pudo ser articulado en palabras por buena parte de los lectores.

La narradora-personaje parte de la enunciación inicial de una falta —la ausencia prolongada de narración— que se transformará en necesidad de un relato que haga frente al olvido. Retomamos y completamos el inicio de la novela:

Voy a evocar al fin toda aquella locura argentina, todos aquellos seres arrebatados por la violencia. Me he decidido, porque muy a menudo pienso en los muertos, pero también porque ahora sé que no hay que olvidarse de los vivos. Más aún: estoy convencida de que es imprescindible pensar en ellos. Esforzarse por hacerles, también a ellos, un lugar. Esto es lo que he tardado tanto en comprender, Diana. Sin duda por eso he demorado tanto (2008: 12).

Je vais évoquer cette folie argentine et toutes ces personnes emportées par la violence. Je me suis enfin décidée parce que je pense bien souvent aux morts, mais aussi parce que je sais qu'il ne faut pas oublier les survivants. Je suis à présent convaincue qu'il est très important de penser à eux. De s'efforcer de leur faire aussi une place. C'est cela que j'ai tant tardé à comprendre, Diana. Voilà sans doute pourquoi j'ai tant attendu (2007: 12).

Se incluye un «al fin», reforzado por el «me he decidido», que alude a esa historia y ese duelo postergados, tematizados a su vez en la mencionada «demora» del relato. Existe el pensamiento sobre los muertos, que puede relacionarse con la voluntad de memoria, de devolver la identidad arrebatada a partir de la mención de los ausentes. Como dice Gusmán remitiéndose a la antigua Grecia, la mención del nombre es condición de la permanencia de la identidad y, por ende, de la memoria: «El nombre no era algo externo al hombre, sino una parte de él que reflejaba a su portador y perpetuaba su vida después de muerto» (2018: 29). Asimismo, pensar en los vivos se refiere también al acto de contar la historia para que ellos la conozcan, contribuir al duelo de los familiares, pensar en Chicha Mariani, por ejemplo, quien como tantas otras abuelas buscaron a sus nietos hasta el último día. En efecto, Alcoba cuenta que, al escribirle a Mariani desde Francia, esta última le dijo en su contestación que siempre creyó que ella y su madre estaban muertas. Según relata Alcoba, el hecho de haber sobrevivido fue una de las cuestiones que la llevó a contar la historia, casi como el deber del testimonio o el «deber de memoria» a los que se refiere Primo Levi, y como desprendimiento de cierto acto reparatorio del contar ante la culpa que siente el sobreviviente. Pero, además, como dice la narradora, intenta pensar también en los vivos, lo que puede referirse tanto a individualidades que han vivido lo mismo que ella como al colectivo social que ha visto rota

su cohesión. Sin ir más lejos, Valeria Selinger, directora de la película que transpone la novela al cine, confiesa que la historia la movilizó en lo individual, en cuanto a su historia personal, a la vez que remarca que se sabe que es una historia de todos. De la historia individual se pasa a lo colectivo, de la ficcionalización del testimonio se llega a la historia. En efecto, según Ricoeur «el testimonio constituye la estructura de transición entre la memoria y la historia» (2003: 41). Nuevamente, la memoria que reconstruye la literatura como parte de una esfera pública se presenta en sus dimensiones individual y colectiva. Así lo entiende la escritora y crítica Liliana Heker, quien no cree que «sea lícito, en literatura, marcar un corte abrupto entre memoria individual y memoria histórica» (1999: 111-112). Pero, además, lo colectivo se inscribe a priori en lo individual, puesto que las memorias singulares, en sus formas, en sus estructuras, en sus contenidos o en la omisión de ellos, incluso en aquello que recuerdan y aquello que no, están enmarcadas e influenciadas por las formas de construcción de la memoria colectiva. Lo sabemos desde los «marcos sociales de la memoria» de Halbwachs (2011), la memoria es siempre social, ya que no viene dada desde un vacío, sino que tiene como correlato otras memorias y discursos sobre ellas. Como buen durkheimiano, Halbwachs enfoca una mirada que sitúa sus reflexiones en lo supraindividual.

Finalmente, emerge otro modo de relación entre lo individual y lo colectivo. Nos referimos a la integración del testimonio individual en la historia colectiva, como forma y vía de elaboración de lo traumático:

Si el trauma se manifiesta en el hecho de que la propia historia —la propia identidad narrativa— no puede ser articulada a través de un relato coherente, el intento de la integración de la propia historia en la historia de un colectivo representa un intento de superar el trauma (Dürr, 2017: 24).

En este sentido puede también pensarse la novela de Alcoba como escritura que viabiliza la elaboración del duelo. El texto, en los porosos límites entre la ficción, la autobiografía y el testimonio, admite la lectura de ser un testimonio literario que se inscribe en la historia colectiva, lo cual puede dimensionarse como uno de los modos de elaboración del duelo por lo traumático. En esta lectura también presenta una permanente relación dialéctica con lo colectivo. Mientras que quien enuncia consigue escribir un relato e inscribir su historia particular en la historia colectiva, algunos de quienes leen son sujetos que pueden identificarse con la historia, logrando poner en palabras sus propias vivencias traumáticas. Si se amplía el foco en los receptores argentinos, pueden encontrarse lectores que, aun cuando

no se identifiquen con esa infancia clandestina, sí identifican la propia historia del país, en una lectura que permite rescatar esas otras historias no contadas. Este tipo de lecturas puede situarse, además y por esto mismo, dentro del carácter reparador de la escritura (y la lectura). El hecho de que se configure un espacio propicio para la recepción, esto sería, el tener una «escucha» adecuada, hace que el testimonio (la novela) se convierta en un acto reparador (Jelin, 2012: 115). Como consecuencia, la construcción de la memoria implícita en el narrar se convierte en una vía de cohesión social, al menos de ciertos grupos (Lozada, 2008: 53). La novela se dimensiona como lugar de memoria, tal como lo entiende Nora, en múltiples sentidos a instancias: en la de su escritura, en la de su lectura, en la de su consideración como objeto semiótico que vehiculiza la memoria.

Es la agencia humana la que activa el pasado, corporeizado en los contenidos culturales (discursos en un sentido amplio). La memoria, entonces, se produce en tanto hay sujetos que comparten una cultura, en tanto hay agentes sociales que intentan «materializar» estos sentidos del pasado en diversos productos culturales que son concebidos como, o que se convierten en, vehículos de la memoria, tales como libros, museos, monumentos, películas o libros de historia (Jelin, 2012: 18).

Siguiendo a Jacques Derrida, hay herencia cuando lo legado porta algo indescifrable, indecible, imposible, contradictorio. La literatura se asume como testafarro, como arcano de una memoria difícil, intrincada, de una casi imposible articulación. Alcoba plasma en su novela parte de esa memoria, aquella que los otros no pudieron escribir; logra poner en palabras una vivencia que trasciende el caso individual y se consume colectiva, con lo que aporta a la elaboración del duelo. Lo hace mediante ese campo análogo a la memoria — fragmentario, disperso, incompleto y así y todo, o por ello mismo, productivo— que es la literatura.

4. Consideraciones finales

En la primera parte del trabajo realizamos una somera caracterización de la serie narrativa sobre la última dictadura en Argentina, en relación con otras series sociales —política, jurídica, entre otras—, a los efectos de establecer las diversas temporalidades y etapas de la memoria. El objetivo último consistía en insertar la producción literaria en un marco más amplio de memoria (u olvido) que permitiera explicarlo. Así, las primeras novelas sobre el

período, que surgen al calor de los hechos, se caracterizan porque a ellas subyace, entre otras cuestiones, la idea de llevar a cabo la denuncia de los crímenes que no puede efectivizarse por otros medios. Finalizada la dictadura, uno de los objetivos de los textos literarios será el que la memoria que ellos conllevan haga frente al silencio y al olvido sobre el régimen dictatorial y sus consecuencias. Finalmente, se añaden a los trabajos de memoria el trabajo de duelo, como podemos ver en la novela de Alcoba. Mientras que en la segunda parte advertíamos mediante la teoría el carácter paradójico de la memoria, que presupone un olvido para poder recordar y que a la vez hace que, con frecuencia, el recuerdo tenga lugar como necesidad de posterior olvido, esta tercera parte muestra cómo en la escritura literaria se materializa la necesidad de escribir para luego olvidar. En otro aspecto, lo autobiográfico se relaciona estrechamente con las formas de memoria de lo traumático y con aspectos vinculados como el de la identidad. A la vez que el sujeto constituye el texto y, con él, construye la historia vivida, el texto da forma a la identidad del sujeto. De la misma manera y en este marco, *La casa de los conejos* exhibe la dinámica relación dialéctica entre lo individual y lo colectivo, tanto en lo que se refiere a la memoria como al trabajo de duelo. Lo singular aporta a lo colectivo, así como este último se nutre de lo individual. En el medio, la literatura se yergue como el espacio simbólico que permite restituir y repensar los trabajos de la memoria y del duelo en una sociedad que ha sido atravesada por lo traumático. Por el acto de creación y por los efectos que genera, el trabajo de memoria y de duelo que ella opera convierten la literatura en una instancia reparadora, al menos en parte, del tejido social. Tanto para quien escribe como para quienes leen, la elaboración que supone la ficción literaria conlleva los trabajos de la memoria, los cuales aportan a ese duelo postergado por acción del olvido impuesto, por la desaparición de los cuerpos y por la condición inherente a un horror que no se deja aprehender cabalmente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCOBA, Laura (2007): *Manèges. Petite histoire argentine*, Paris, Gallimard.
- (2008): *La casa de los conejos*, trad. Leopoldo Brizuela, Buenos Aires, Edhasa.
- (19/09/2014): «Presentación de *El azul de las abejas*», Buenos Aires, Librería *Las mil y una bojas*.
- ARFUCH, Leonor (2013): *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

- (2018): *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política*, Villa María, Eduvim.
- AUGÉ, Marc (1998): *Las formas del olvido*, Barcelona, Gedisa.
- BACHELARD, Gastón (2000) [1957]: *La poética del espacio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BENJAMIN, Walter (1987) [1950]: *Infancia en Berlín hacia 1900*, Madrid, Alfaguara.
- BENYAKAR, Moty (2006): *Lo disruptivo. Amenazas individuales y colectivas: el psiquismo ante guerras, terrorismos y catástrofes sociales*, Buenos Aires, Biblos.
- BOURDIEU, Pierre (1990) [1984]: *Sociología y cultura*, México, Grijalbo.
- CANCLINI, Rebeca (2008): «Ficción y verdad en las narraciones: función política de la memoria», en Ana María Zubieta (comp.), *La memoria. Literatura, arte y política*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, pp. 17-37.
- CANDAU, Joël (2002): *Antropología de la memoria*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- (2011): *Memoria e identidad*, Buenos Aires, Del Sol.
- DA SILVA CATELA, Ludmila (2001): *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de familiares de desaparecidos*, La Plata, Ediciones Al Margen.
- (2014): «Esas memorias... ¿nos pertenecen? Riesgos, debates y conflictos en los sitios de memoria en torno a los proyectos públicos sobre los usos del pasado reciente en Argentina», *¿Qué es legítimo hacer en los sitios de memoria? Foros sobre Memoria Social e Historia Reciente*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Instituto de Desarrollo Económico y Social.
- DERRIDA, Jacques (2003): *El siglo y el perdón*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- DI MEGLIO, Estefanía (2017): «Configuraciones de la lengua en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba», *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 5, 9, pp. 460-495. Disponible en línea: [<http://catedraltomada.pitt.edu/ojs/index.php/catedraltomada/article/view/222/238>] (21/11/2019).
- DÜRR, Christian (2017): *Memorias incómodas. El dispositivo de la desaparición y el testimonio de los sobrevivientes de los Centros Clandestinos de Detención, Tortura y Exterminio*, Temperley, Tren en movimiento.
- FEIERSTEIN, Daniel (2012): *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- FREUD, Sigmund (1986): «Lo ominoso», en *Obras completas*, vol. XVII, Buenos Aires, Amorrortu.
- GUSMÁN, Luis (2005): *Epitafios. El derecho a la muerte escrita*, Buenos Aires, Norma.
- HALBWACHS, Maurice (2011) [1950]: *La memoria colectiva*, trad. Federico Balcarce, Buenos Aires, Miño y Dávila.
- HEKER, Liliana (1999): «Memoria y literatura», en *Las hermanas de Shakespeare*, Buenos Aires, Alfaguara, pp. 104-112.
- HUYSEN, Andreas (2001): *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

- JABLONKA, Ivan y Anette Wieviorka (comps.) (2017): *Nuevas perspectivas sobre la Shoá*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- JELIN, Elizabeth (2004): «Minorías y luchas políticas», *Oficios terrestres. Comunicación y memoria. Estrategias de conocimientos y usos políticos*, 10, 15-16, pp. 10-21.
- (2009): «¿Quiénes? ¿Cuándo? ¿Para qué? Actores y escenarios de las memorias», en Ricard Vinyes (ed.), *El Estado y la memoria*, Buenos Aires, Del nuevo extremo/RBA (España), pp. 117-150.
- (2012) [2002]: *Los trabajos de la memoria*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- LACAPRA, Dominick (2005): *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- (2009): *Historia y memoria después de Auschwitz*, Buenos Aires, Prometeo.
- LEVI, Primo (2011): *Si esto es un hombre*, Barcelona, Océano/El Aleph Editores.
- LOZADA, Martín (2008): *Sobre el genocidio. El crimen fundamental*, Buenos Aires, Capital intelectual.
- MONTESPERELLI, Paolo (2004): *Sociología de la memoria*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- MUKAROVSKY, Jan (1977): *Escritos de estética y semiótica del arte*, Madrid, Gustavo Gili.
- NORA, Pierre (2008): *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*, Montevideo, Trilce.
- PIPER, Isabel (2009): «Investigación y acción política en prácticas de memoria colectiva», en Ricard Vinyes (ed.), *El Estado y la memoria*, Buenos Aires, Del nuevo extremo/RBA (España), pp. 151-172.
- POLLAK, Michael (2006): *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*, La Plata, Ediciones Al margen.
- PRADELLI, Ángela (2014): *En mi nombre. Historias de identidades restituidas*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Paidós.
- RICOEUR, Paul (2003): *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- ROBIN, Régine (2012): *La memoria saturada*, Buenos Aires, Waldhuter.
- SARLO, Beatriz (1987a): «Política, ideología y figuración literaria», en Daniel Balderston *et al.*, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza, pp. 30-59.
- (1987b): «Los militares y la historia: Contra los perros del olvido», *Punto de vista*, 30, pp. 5-8.
- (2005): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo veintiuno.
- STREJILEVICH, Nora (2006): *El arte de no olvidar. Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*, Buenos Aires, Catálogos.
- TEUBAL, Ruth, Cristina Bettanin, Clarisa Veiga, María Villalba, Amalia Palacios y María Rodríguez (2010): *Memorias fraternas. La experiencia de hermanos de desaparecidos, tíos de jóvenes apropiados durante la última dictadura militar*, Buenos Aires, Eudeba.

- TINIANOV, Juri (1978): «Sobre la evolución literaria», en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. Ana María Nethol, México, Siglo XXI, pp. 89-101.
- TODOROV, Tzvetan (2008) [1995]: *Los abusos de la memoria*, trad. Miguel Salazar, Barcelona, Paidós.
- TRAVERSO, Enzo (2011): *El pasado, instrucciones de uso*, Buenos Aires, Prometeo.
- VIRNO, Paolo (2003) [1999]: *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico*, Buenos Aires, Paidós.
- WHITE, Hayden (2010): *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- WILLIAMS, Raymond (1997) [1977]: *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.

REPENSANDO EL PASADO FUNDACIONAL Y SUS PROTAGONISTAS EN *LA CARROZA DE BOLÍVAR* Y *ADIÓS A LOS PRÓCERES*

STEPHANIE SUÁREZ

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Resumen: El siguiente artículo explora en su primera parte el desarrollo de las dinámicas historiográficas predominantes y altamente parcializadas en Colombia en el siglo XX, sus antecedentes, los factores externos y políticos que las determinaron y la vía educativa que consolidó sus elaboraciones, al igual que los precedentes que sentaron para la disciplina histórica posterior. En la segunda parte se expone cómo la literatura colombiana de principios del siglo XXI, a través de la confrontación o la sátira de las figuras históricas más prominentes y su cercanía con el poder militar, regresa precisamente desde la historia, sobre mecanismos institucionales inicuos que perpetuaron la tendenciosidad, el belicismo y la desigualdad social. Mofándose de sus honores o señalando sus orígenes respectivamente, *Adiós a los próceres* (2010) de Pablo Montoya y *La carroza de Bolívar* (2012) de Evelio Rosero promueven la desmitificación de lugares comunes dentro del imaginario histórico colombiano, que fueron producto de patrones de premeditación y sesgo de una historiografía que los modeló. Este proceso de desacralización y desvelo es al mismo tiempo un acto literario en el que el uso y el cuestionamiento de las fuentes documentales y de archivo producen una narrativa que se desmarca de concepciones tradicionales de cronología o de género dentro de la novelística histórica del país.

Palabras clave: Literatura colombiana, Historia oficial, Pablo Montoya, Bolívar, Evelio Rosero.

Abstract: The following article explores in its first part the development of the predominant and highly biased historiographic dynamics in Colombia since the 19th century, their background, the external and political factors that determined them, and the educational ways that establish their products, as well as the precedents they set for the subsequent historical discipline. The second part explores how the Colombian literature of the beginning of the 21st century through the confrontation or satire of the most prominent historical figures and their closeness to the military powers, goes back from history to wicked institutional mechanisms that perpetuated bias, warmongering and social inequality. Mocking their honors or pointing out their origins respectively, *Adiós a los próceres* (2010) by Pablo Montoya and *La carroza de Bolívar* (2012) by Evelio Rosero promote the demystification of common places within the Colombian historical imaginary that were based on patterns of premeditation and bias of a historiography that shaped them. This process of desacralization is at the same time a literary act in which the use and questioning of archival sources produce a narrative that sets itself apart from traditional conceptions of chronology or literary gender within the historical novel in the country.

Keywords: Colombian literature, Official history, Pablo Montoya, Bolívar, Evelio Rosero.

1. Antecedentes del relato histórico en Colombia: generalidades, contexto y enseñanza

Por décadas, en Colombia los relatos históricos que se difundían con la enseñanza escolar provenían de una tradición historiográfica grandilocuente, centrada en los próceres de la historia y cruzada por la moralidad religiosa. La larga preponderancia de un relato así no ocurría exclusivamente por una falta de desarrollo social o académico, sino que obedecía también en mucha medida a que no era fácil para cualquier ciudadano o estudioso generar y difundir un discurso histórico opuesto y de igual tamaño y alcance que el institucional.

A pesar de que en Colombia el acceso a la educación y la creación de nuevas instituciones educativas fueron en aumento en el siglo XX, varias razones impidieron que, en los parámetros de calidad de la educación, la enseñanza y la importancia de la historia vieran un crecimiento proporcional a esta expansión y que, en consecuencia, la investigación, específicamente la histórica, expandiera sus alcances.

Entre estas razones está la prioridad estatal de combatir los conflictos y las guerras que derivaron en medidas administrativas en las que el mayor porcentaje del esfuerzo gubernamental y de la inversión pública, dentro del presupuesto nacional a lo largo del siglo XX y principios del XXI, se enfocaran en el Ministerio de Defensa, en detrimento considerable de los presupuestos de los ministerios de educación, cultura y salud. Estas entidades fueron de crecimiento intermitente y las primeras en sufrir recortes con el agravamiento del conflicto armado y el crecimiento de la fuerza pública. Pero otra de las razones, y tal vez la de mayor peso, fue la injerencia del Gobierno y de la política en la educación y en la enseñanza de la asignatura de Historia.

La Constitución de 1886, que rige casi todo el siglo XX, declaraba a la religión católica como la religión de la nación y uno de los elementos esenciales para guiar el orden social. Dentro del orden bipartidista, la cercanía del partido conservador a esta iglesia le otorgaba preeminencia en los temas educativos por encima del Partido Liberal. Esto se tradujo como una apropiación y mandato directo asumidos por los conservadores sobre los contenidos de la educación desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX —las políticas educativas de acento religioso y partidista van a marcar la praxis pedagógica hasta finales del siglo XX, cuando Colombia se convierte en un Estado «laico» con libertad religiosa con la Constitución de 1991—.

Es por iniciativa del presidente del Partido Conservador, José Manuel Marroquín (1900-1904), que la educación se divide en las enseñanzas escolar, bachiller y universitaria, y que se crea la Academia Colombiana de Historia (en 1902, último año de la Guerra de los Mil Días) como «órgano consultivo del Gobierno Nacional»¹. La asignatura de Historia se instaura a partir de aquí dentro del plan educativo con una intensidad horaria regular —que con el avance del siglo XX se va haciendo mínima— y con un objetivo que se aleja del de la construcción y la transmisión del conocimiento histórico; esto es: buscar la simpatía por los valores y «la historia patria» tratados con solemnidad religiosa que el partido conservador difunde como una forma de promover obediencia al Estado y despertar lealtades en medio de una nación inequitativa y en guerras.

En efecto, ante la imagen de una patria deshecha, en la que actuaban los traumas dejados por la guerra civil, la herida de Panamá, las amenazas externas, las crisis económicas, la miseria en campos y ciudades, los seculares odios políticos y otros factores de conflicto y disgregación, se planteaba la urgencia de rehacer los fundamentos de la patria y los lazos de unidad nacional. Se pensó entonces en aprovechar la festividad del centenario [1910] para escenificar dicho propósito nacional y patriótico. Entre las diversas actividades programadas, se abrió un concurso con el propósito de seleccionar la mejor obra para la docencia de la historia patria. Se entendía que dentro de los elementos que debían contribuir a la construcción de la nacionalidad estaba la enseñanza de la historia. Este fue el momento de [Jesús María] Henao y [Gerardo] Arrubla. No sólo el jurado calificador, sino también la Academia de Historia y el mismo gobierno destacaron desde un comienzo las virtudes pedagógicas de la obra [de los dos autores], aduciendo, entre otros aspectos, la «claridad y método» de la exposición, el respeto a la «verdad histórica», la «imparcialidad» en relación con las agrupaciones partidistas y «el santo amor a la Patria» que buscaba inculcar. Desde 1910, la obra fue adoptada como texto oficial para la enseñanza (Tovar Zambrano, 2016).

Henao y Arrubla eran dos destacados miembros de la recién creada ACH, claramente de ideologías conservadoras y con intereses académicos por la historia eclesiástica y los personajes históricos y religiosos, respectivamente. La edición de su obra *Historia de Colombia para la enseñanza secundaria* (1910) va a ser prolífica y va a alcanzar con fuerza la educación primaria y universitaria públicas y privadas hasta la década de los años 40. El concurso mencionado y la ACH buscaban sentar un ambiente de armonía y patriotismo en el país. En su análisis de la obra de Henao y Arrubla el historiador Jorge Orlando Melo anotará:

El tema central del libro está en la Independencia. En su versión para la enseñanza secundaria, dedica el 7% del texto a las culturas indígenas, el 16 % al descubrimiento y conquista, 20% a la colonia, 40% al periodo de 1810 a 1830 y 15% al primer siglo

¹ Para más información: [<http://academiahistoria.org.co/index.php/quienessomos>].

de vida republicana. Casi el 80% del texto se refiere a los años de 1500 a 1830. [...] insiste en una visión de la nación colombiana conformada en su historia por españoles, negros e indios, pero bajo la primacía cultural de los primeros, «raza superior y victoriosa». [...] pese a sus pretensiones de imparcialidad, el texto está lleno de juicios implícitos transparentes: una visión cristiana y tradicionalista del orden social, que ve en las movilizaciones populares el resultado de manipulaciones demagógicas y atribuye al patriciado culto una moderación sabia, que contrasta con los extravíos y embriagueces propios del pueblo, siempre próximo a la anarquía. [...] La obra termina con una defensa de la constitución de 1886, por el «restablecimiento de la unidad nacional» y la devolución de la «libertad de la Iglesia Católica», por la «definición clara de las libertades individuales» y el «principio de autoridad vigorizado» (II, 622) y con una censura a «la terrible guerra de tres años hecha por el partido liberal» (Melo, 2010: 12-15).

Buscando en sus antecedentes tenemos que, para la construcción de los discursos históricos y fundacionales de la nación a principios del siglo XX, los historiadores académicos del país como Henao y Arrubla tuvieron como modelo historiográfico relatos históricos del siglo XIX como la *Historia de la Revolución en la República de Colombia* (1848) de José Manuel Restrepo, *Historia Eclesiástica y Civil de la Nueva Granada* (1850) de José Manuel Groot o el *Compendio histórico del descubrimiento y colonización de la Nueva Granada en el siglo decimosexto* (1869) de Joaquín Acosta. Este hecho le daba un aura de irrefutabilidad a las nuevas narraciones que afectaron en adelante el tono y la prosa de los escritos en toda la primera mitad del siglo XX. Es esta parcialización hacia el poder político y religioso lo que le va a dar preeminencia, permanencia y difusión mediática e institucional a estos relatos, que van a variar poco dentro de la disciplina de la historia en este siglo.

Concretando las anteriores ideas: las narraciones del siglo XIX se caracterizaban por detentar preferencias hacia sucesos o personajes del pasado de la Independencia o hacia los nuevos estatutos de la nación, lo que les reportó prestigio entre las élites políticas, el poder y las instituciones académicas que dieron forma posteriormente al cuerpo teórico de la educación pública. El enfoque del discurso histórico era oligárquico y pronto esta narrativa se convirtió en otro campo de batalla donde los historiadores de cada partido buscaban la supremacía sobre el otro. La visibilidad que alcanzaban estos estudios como parte de los discursos de los partidos políticos que luego regían las instituciones reforzó la tendencia de los gobiernos a buscar en el pasado su legitimidad histórica, política y social. En el plano metodológico la investigación para la producción de los textos históricos en el siglo XIX se basaba principalmente en la consulta de los archivos virreinales, los cronistas neogranadinos y los archivos eclesiásticos.

Como señalará el historiador colombiano Jorge Orlando Melo:

Los libros de Restrepo, Acosta y Groot formaron desde entonces el núcleo tradicional de la historiografía colombiana, y fueron la base principal de muchas reelaboraciones posteriores. Sus interpretaciones alcanzaron la condición de lugares comunes y sus ocasionales errores llegaron hasta los manuales de enseñanza. Y los límites que ellos mismos adoptaron para sus obras —historia militar y política; papel de la Iglesia en la cultura nacional; concentración en el siglo XVI y en el período de la Independencia— son todavía los límites tradicionales del trabajo histórico en Colombia, y los que definen los «nudos historiográficos» [...] Estos caracteres tradicionales de la historiografía se reforzaron durante las primeras décadas del siglo XX, en especial bajo la tutela de un cuerpo destinado principalmente a la preservación y conocimiento de las tradiciones del país: la Academia Colombiana de Historia (Melo, 1969).

La ACH nace a principios del siglo XX con un objetivo institucional de consulta al Gobierno y también con otro social que es, por una parte, mediar en la tensión de los historiadores de cada partido y, por otra, «investigar, analizar y difundir la historia de Colombia para contribuir a la formación de la identidad nacional y de la ciudadanía»². Los documentos públicos, las historiografías anteriores y la prensa sumamente politizada se convirtieron ahora en las fuentes documentales y las bases del discurso histórico. En adelante, la investigación para la construcción del discurso histórico en el siglo XX fijaba como modelos los discursos históricos del siglo XIX y basaba su investigación en la revisión de los fondos de la ACH —que recopilaba gran cantidad de escritos de los historiadores liberales y conservadores del siglo XIX— y en los archivos institucionales que conformarán a finales del siglo XX el acervo del Archivo General de la Nación³. Las fuentes documentales que podían encontrarse en la ACH, como señala su sitio oficial, eran —y son— principalmente:

[...] la colección de documentos originales recibidos en donación por los descendientes de ilustres colombianos, políticos, diplomáticos, historiadores, geógrafos, etc. Se trata de archivos particulares que a su vez reúnen cartas y documentos de diversas épocas, así como correspondencia y textos originales de los personajes de la historia nacional.

² Más información disponible en: <http://academiahistoria.org.co/index.php/component/k2/item/795>].

³ Son los textos de diferentes instituciones públicas los que luego conformarán los fondos del Archivo General de la Nación, el cual no será un «establecimiento público de orden nacional» autónomo hasta el año 1989. La creación de este ente tiene distintos antecedentes institucionales desde el siglo XIX. Primero como una dependencia de la Secretaría del Interior en 1868 llamada Archivo Nacional, que es el responsable hasta 1913 de conservar los documentos que generan varias instituciones públicas sobre la gestión gubernamental nacional e internacional. A partir de 1913 y hasta 1986 distintas leyes y reformas que muestran la preocupación por la conservación y protección de los documentos de la Administración Pública van consolidando la decisión de crear una entidad que reúna y preserve el patrimonio documental de la Nación. Es en 1992 cuando esta institución que salvaguarda toda la documentación pública y posteriormente patrimonial empieza a ejercer las políticas de archivo a nivel nacional en las instituciones públicas.

Lo conforman también fotografías, mapas, microfilmes tomados del Archivo General de la Nación (AGN), del Archivo General de Indias (AGI) y el de la casa natal de Bolívar en Caracas. [...] Así se destaca el conocido como «Saldo del Archivo Santander», adquirido por la Academia de los restos que se salvaron de ser vendidos al gobierno de Juan Vicente Gómez en 1928. De los héroes de la Independencia, expresidentes e insignes personajes de nuestra historia se destacan los archivos parciales de Tomás Cipriano de Mosquera, José Hilario López, Pedro Alcántara Herrán, Pedro Antonio García, Camilo Torres y Salvador Córdoba, así como los de Rafael Uribe Uribe⁴.

Tenemos entonces que, al concentrarse las fuentes documentales en los fondos de la ACH, en los documentos dispersos en diferentes instituciones públicas que van a conformar los fondos del AGN y en los contenidos de lo que luego se llamará «la gran prensa»⁵, unido a los intereses de las casas políticas tradicionales, se instaura y se estrecha desde la institución pública una relación entre poder, política e historia. Para Melo estos tres sectores con esta aproximación influyen en que, en el campo histórico, a partir de los años 40 con la entrada de nuevas formas de pensamiento, se abriera una brecha entre lo que se conoce como la «Historia oficial» de carácter meramente institucional y la historia que empiezan a redactar las nuevas generaciones de historiadores del país a partir de la década de 1970, que va a tener un alcance sumamente reducido en comparación con la primera. La historia, avalada por el ámbito político y por la institución pública, al tener atribuida una función pedagógica, mantuvo una concepción que la definía como:

[...] un conocimiento de eficacia moralizante y ejemplar, cuya función principal es despertar, en lectores y estudiosos, sentimientos patrióticos y de reverencia hacia el pasado y hacia las figuras a las cuales puede atribuirse mayor influencia en la conformación de las instituciones básicas del país. Esto quiere decir que lo históricamente significativo está definido por criterios extra científicos, en este caso por criterios morales y nacionalistas, lo que implica la sobrevaloración de aquellos períodos e incidentes propicios para la manifestación de virtudes ejemplares, que se dan principalmente en un marco de actividades militares y, en menor grado, para virtudes de orden «civilista», en épocas de graves conflictos políticos. Tal orientación confirma por lo tanto lo que la tradición del novecientos había establecido: la tendencia a reducir la historia a la sucesión de acontecimientos políticos y militares (Melo, 1969).

⁴ [<https://www.academiahistoria.org.co/index.php/biblio/fondo-ach>].

⁵ Los dueños de la llamada «gran prensa» en Colombia, medios de comunicación (en un principio solo escritos) que replegaban sus intereses a los de la oligarquía, eran en su mayoría políticos. Entre los más antiguos y reconocidos con tiraje nacional estaban *El Espectador* (1887-, en sus inicios de filiación liberal), *El Tiempo* (1913-, en principio de filiación liberal, como el anterior), *La República* (1954-, en sus inicios conservador, es el primer diario económico del país) y *El Siglo* (o *El nuevo siglo* después de 1990, 1936-2004, de filiación conservadora).

En la segunda mitad del siglo XX, en el desarrollo del conflicto, esta concepción institucional se mantiene intacta, aunque encuentra discordancias en el mundo académico que ahora está centrado en los acontecimientos políticos, militares, económicos o sociales anteriores a La Violencia.

La heterogeneidad de la calidad del sector educativo público, que variaba según la zona del país (urbana o rural), fue propicia para el crecimiento y fortalecimiento de la educación privada, que en el aspecto de inclinaciones políticas fue igual de incisiva que la pública, por lo que se inclinó por la enseñanza de la «versión de historia» aceptada por sus partidos. Hasta 1948 no se crea en Colombia la primera universidad (privada) «laica e independiente de los partidos políticos»⁶.

Un factor que termina por hacer inamovibles los enfoques históricos predominantes alineados con el oficialismo va a ser el conjunto de políticas por el nuevo estado de guerra de mediados del siglo XX, que se ajusta a las dinámicas administrativas que venían desde el final de la Guerra de los Mil Días en 1902 y que se instauran a partir de la firma de los acuerdos del Frente Nacional en los inicios del conflicto. Estas consistían, con base en las leyes de perdón y amnistía, en aplicar un «pacto de olvido» con el que los sucesos de violencia quedaban anulados de la vida jurídica del país y en consecuencia disminuidos en detalle, claridad y descripción dentro de los archivos institucionales que conformarían luego el AGN, fuente considerable —y defectuosa— de la investigación historiográfica en el siglo XX.

Ignorando por completo el carácter económico, social y revolucionario de la «nueva» violencia, las élites prefirieron hacer caso omiso del pasado sangriento. Así, como indica Darío Acevedo Carmona, ya el documento fundacional del Frente Nacional, el Tratado de Benidorm, fue concebido como un «pacto de olvido» por sus artífices Laureano Gómez y Alberto Lleras (Acevedo Carmona, 229-236). Por lo tanto, la retórica política en los primeros años del Frente Nacional giraba alrededor de tres elementos discursivos: paz, reconciliación y olvido. Los líderes políticos subrayaron la importancia de olvidar el pasado, «por el bien de todos», a través de numerosos debates parlamentarios, de la prensa y de eventos públicos (Schuster, 2010: 32).

Esta tendencia gubernamental hacia el olvido persiste con el paso del tiempo en forma de medidas en las que los enfrentamientos armados, paralelos y posteriores al Frente Nacional, no son una prioridad para la historia oficial ni para la «pacificación» del país, por lo que hay una disposición de parte de la institución pública para que otro tipo de discurso histórico permanezca en el ámbito educativo y público. El discurso histórico que prevalece

⁶ Universidad de Los Andes. Más información en: [<http://uniandes.edu.co/institucional/informacion-general/historia>].

durante el conflicto (1958-2012)⁷ no pierde de vista las intenciones de unificación ideológica antiguas, por lo que la parcialidad sigue incrustada en su concepción y desarrollo.

En el artículo de Hans-Joachim König «Colombia: país político-país nacional. El problema de la conciencia histórica», incluido en el tomo antológico de Karl Kohut sobre literatura colombiana *Imaginación y barbarie* (1994), el autor, miembro de la plantilla internacional de la ACH, muestra cómo los contenidos y las producciones sobre la historia colombiana, especialmente en el apartado de sus guerras, fueron moldeados por los gobiernos desde las instituciones públicas que dirigían, afectando al desarrollo de la historiografía. Esto, además de generar un discurso histórico politizado y por períodos monopolizado, estimuló una acción académica que respondió por épocas con una historiografía donde se manifestaba la oposición política.

A partir de la década de los años 40 la expansión de ideologías como la marxista fomentó nichos e intereses entre los círculos de intelectuales del país y en las instituciones académicas universitarias públicas. La investigación sobre diferentes aspectos de la clase obrera colombiana empieza a acrecentarse, al igual que el interés sobre otras cuestiones de la vida del país y su relación con las dinámicas políticas y comerciales. Hacia finales de la década de los 60, un grupo de historiadores empieza lo que ellos mismos llaman modestamente «nueva historia». Además de incluir en sus trabajos la historia económica y social, se posicionan a favor de la ruptura con la tradición historiográfica oficial que unos pocos historiadores ya habían empezado dos décadas antes⁸. La Historia como licenciatura no va a crearse en la universidad pública hasta la década de 1970 (Universidad Nacional de Colombia)⁹ y en la privada en la de 1980 (Universidad de los Andes)¹⁰. Así pues, la influencia del marxismo y de las nuevas formas de hacer historia en los años 40 cobra fuerza posteriormente, especialmente en la década de los 60, justo antes de que la historia se «profesionalice», cuando empieza a formarse una nueva generación de historiadores que, con poco éxito, trata de

⁷ Demarcación cronológica del Centro Nacional de Memoria Histórica de Colombia en su informe *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad* (2013).

⁸ Esta ruptura poseía tres características: «era una ruptura política, en la medida en que casi la totalidad de los historiadores recién formados tenían perspectivas políticas de izquierda; era una ruptura metodológica, en cuanto se adoptaban instrumentos de análisis derivados de sistemas conceptuales como el marxismo, en primer término, y en menor grado aspectos de las teorías económica y sociológica; y era una ruptura temática, pues la mirada se dirigía ahora hacia sectores sociales antes ignorados, como los indígenas, los campesinos o los obreros y hacia áreas poco investigadas como la economía y el conflicto social» (Melo, 1991). Disponible en línea: [\[http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/grafia/cap4.htm\]](http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/grafia/cap4.htm).

⁹ Puede consultarse más información en línea: [\[http://www.humanas.unal.edu.co/historia/acerca-del-departamento/historia-del-departamento/\]](http://www.humanas.unal.edu.co/historia/acerca-del-departamento/historia-del-departamento/).

¹⁰ Más información disponible en: [\[https://historia.uniandes.edu.co/index.php/el-departamento/historia-del-departamento\]](https://historia.uniandes.edu.co/index.php/el-departamento/historia-del-departamento).

romper con las tradiciones historiográficas instauradas. Aún después de esto, como señala Konig en su artículo, el material pedagógico sobre la historia del país va a seguir siendo suministrado —o impuesto— por las fuentes oficiales. El material investigativo va a verse ante la disyuntiva de seguir un rumbo propio de muy modesto alcance, o enfrentarse para bien o para mal a los planteamientos de la institución oficial, cuyos discursos dominaban el área pública.

En la década de 1990 viene el punto más crítico para el discurso histórico en Colombia, ya que es cuando el Gobierno de Cesar Gaviria «eliminó la cátedra de historia del plan de estudios de los colegios y la fusionó con la de Ciencias Sociales» (*Revista Semana Educación*, 2017)¹¹, medida que con el tiempo se traduce en la minimización de los contenidos históricos nacionales dentro de la enseñanza. No es hasta finales del año 2017 que la cátedra regresa a las escuelas públicas y al plan educativo obligatorio privado.

A raíz de todo esto y de la escalada del conflicto, la producción del material histórico de la segunda mitad del siglo XX va a enfrentar un panorama de opacidad. Estos factores lanzan una bruma histórica sobre los acontecimientos del siglo XX en Colombia —un ejemplo premonitorio y llamativo es el de la época de La Violencia, donde muchos expertos hasta la primera década del siglo XXI no coincidían (ni aún hoy a veces coinciden) en cuestiones específicas como etapas o fechas de los sucesos—. El discurso histórico a lo largo de todo el siglo XX va a sufrir limitaciones externas y crisis internas.

Es a comienzos del siglo XXI cuando empieza a gestarse la urgencia de llevar a cabo una reparación histórica y a ser impulsada como iniciativa por varios grupos de investigadores e historiadores. Esto está motivado en parte por el auge de los estudios coloniales, la globalización y las nuevas formas de información que hacen más visible la situación del país para sus propios ciudadanos y por la expansión de las teorías memorialistas. Con la creación del CNMH (Centro Nacional de Memoria Histórica) en el año 2009 y la reorientación de la

¹¹ Son más de 20 años en los que varias generaciones no reciben una formación consistente de historia nacional. Al volver a establecerse la cátedra por la legislación en 2017 empieza el debate por la nueva enseñanza de la historia en el país: «El debate alrededor de ese tema tiene a muchos preguntándose qué tipo de historia de Colombia está contando la academia, y qué tanto sus libros e investigaciones les están llegando a los colombianos de a pie, que no tienen conocimientos especializados ni pertenecen a un nicho científico. Para analizar el tema hay que entender que los especialistas de hoy escriben una historia muy distinta a la de hace varias décadas. De hecho, el primer gran manual de historia colombiana data de la primera década del siglo XX, de la pluma de Jesús María Henao y Gerardo Arrubla, y fue adoptado como texto oficial de enseñanza desde 1910, justo al celebrarse el centenario del grito de Independencia. [...] Y aunque la eliminación de la cátedra de Historia llevó a que ese tipo de publicaciones generales se estancaran un poco, una mirada a las novedades editoriales y a los libros publicados durante los últimos años deja ver que hoy aparentemente hay un buen momento para la disciplina. No solo por el auge de las novelas históricas, que mezclan hechos del pasado con ficción literaria, sino también por los libros de historia pura» (*Revista Semana Educación*, 2017).

gobernanza sobre un eje social y no militar que privilegia la educación en el año 2015, se intenta romper con una tendencia de producción histórica parcializada de más de un siglo. Se inicia la tarea de construir una historia del conflicto interno bajo otro tipo de parámetros, incluyentes y que aborden hasta el más opaco u oscuro de sus episodios. Apoyada en los datos de investigaciones particulares, de organizaciones no gubernamentales y de testimonios (de actores armados y víctimas) se inaugura una forma de construir el discurso histórico inédita en el país de la que hacen parte varios de los historiadores del replegado movimiento de «nueva historia» en los años 70 y de sus posteriores seguidores. Los resultados de los informes de esta institución llegan a las bibliotecas de los centros educativos en el año 2016. Con el cambio de gobierno en el año 2018, se posesiona una nueva dirección en el CNMH contraria a este movimiento que emplea rápidamente la censura de los contenidos desarrollados desde la creación de la entidad¹².

2. El relato histórico en *Adiós a los próceres* (2010) y *La carroza de Bolívar* (2012)

La contraposición literaria al relato histórico oficial se caracteriza desde finales del siglo XX por el enfoque no en la historia como un todo o una narrativa monolítica, sino en la figura de próceres o mártires políticos, y especialmente en la del personaje de Simón Bolívar¹³. El Libertador es la pieza clave de la historia de la guerra de la Independencia del siglo XIX que llevó a Colombia de ser un emplazamiento colonial a ser miembro de una nueva e ingente nación emancipada del poder español: La Nueva Granada. Desde principios del siglo XX, cuando se redactan las nuevas «historias de Colombia», la guerra de la Independencia es la génesis y el hito por excelencia. Bolívar es retratado e incrustado en el discurso oficial como el «padre de la patria» y partir de ese momento dentro del folclor colombiano representa el origen del país como tal, y su biografía simboliza metonímicamente todo el aparato histórico. Sin él, parece resumir esta lógica, no habría historia ni país y su guerra es la historia. Dentro del panorama educativo, hasta ya entrado el siglo XXI sus hazañas y las de los próceres son un contenido básico y central de lo que aún perdura de la enseñanza de historia en la escuela primaria y secundaria en el país.

¹² Más información en: [<https://www.eltiempo.com/justicia/conflicto-y-narcotrafico/debate-al-director-del-centro-de-memoria-historica-dario-acevedo-430420>].

¹³ De esta tendencia hace parte la persistencia temática en la literatura del candidato liberal Jorge Eliécer Gaitán, su asesinato y el Bogotazo en el año 1948.

Las obras *Adiós a los próceres* (2010) de Pablo Montoya y *La carroza de Bolívar* (2012) de Evelio Rosero ejemplifican cómo a través de la revisión de diferentes tipos de fuentes documentales (reseñas, entrevistas, cartas, etc) este proceso de extrema condensación temática en un contexto plagado de complejas y extensas turbulencias no fue arbitrario.

Es aquí donde germina la desconfianza hacia el relato de las bondades del Libertador y crece la objeción hacia sus intenciones militares. Esto se extiende en las obras hacia la desconfianza y la discrepancia con las instituciones estatales que se fundaron con su ayuda y preservaron por generaciones su biografía. Con una clara posición de displicencia hacia las estampas históricas más tradicionales, ya desde antes se ahondaba en la literatura en un desacuerdo fundamental con la legitimidad y la estructura del paisaje histórico que las contenía sin controvertirlas y de las que eran protagonistas.

Con la publicación de *Las cenizas del libertador* (1987) de Fernando Cruz Kronfly y de *El general en su laberinto* (1989) de Gabriel García Márquez, donde se relatan los últimos meses del «padre de la patria», se hicieron notorias las recepciones heterogéneas de la crítica respecto a obras que hablaban con un acento diferente al tradicional sobre el Libertador. Destacaron las reseñas de reprobación y rechazo hacia el libro de García Márquez, más que hacia el de Kronfly, debido a la fama de su autor y a que dotó al personaje de rasgos de decadencia física, escatológicos y de humor agriado, de poca concordancia con el pasado glorioso conocido.

La figura de Simón Bolívar, como la de otros personajes históricos que tuvieron un papel renombrado en la Independencia de las colonias españolas en Suramérica (específicamente Venezuela, Bolivia, Perú, Ecuador y Colombia, a la que Panamá estaba anexada), no se libró por tal logro del señalamiento y la crítica. En la biografía de Bolívar, por ejemplo, como en la de cada personaje histórico, hay sombras que, en comparación con sus conocidas apoteosis, son opacidades mínimas que nunca alcanzaron a mermar la positiva relevancia que se les otorgó a estos personajes en las historias nacionales. Pablo Montoya, en su estudio *La novela histórica en Colombia 1988-1998* (2009), hará un recorrido por la literatura del país que retoma este lapso que él llama «El caso Bolívar». Una novelística que toma la figura de Bolívar para desde allí abarcar los próceres y todo el ámbito de pequeñas guerras alrededor de la Independencia.

En el caso de Colombia, la literatura histórica y biográfica sobre el Libertador en clave panegírica a finales del siglo XX es tan amplia que, en comparación, la que le controvierte (no solo dentro del país), parece poca sin serlo. La revisión literaria del pasado histórico

nacional y sus consecuencias, tanto de hechos como de historiografía, aunque desarrollada ya desde la primera mitad del siglo XX, pareció acrecentarse en las últimas décadas con el auge de la novela histórica, donde la figura de Bolívar y el tema de la Independencia fueron tornándose poco a poco menos inusuales.

La literatura ha desentonado en varias y reconocidas ocasiones con respecto al aire laudatorio de muchos de los textos históricos oficiales que retoman momentos significativos de la formación de las nuevas repúblicas. Y las veces que se ha salido de esta tradición son bastante significativas por sí mismas y también en conjunto, entre otras cosas porque, reunidas y vistas en retrospectiva, conforman un corpus en el que puede detallarse el desarrollo del personaje histórico y el del literario. Además, constatan las previsibles voces en desacuerdo desde el arte que muestran con otro criterio la posición de los escritores frente al personaje histórico y a su carga simbólica como parte de la historia presente y futura de estos países.

El estudioso Hugo Méndez Ramírez, a partir de tres poemas —uno de José Joaquín Olmedo, otro de José María Heredia y uno de Pablo Neruda—, del cuento de Borges «Guayaquil» y de la novela de García Márquez *El general en su laberinto*, muestra cómo la imagen de Bolívar como personaje literario se transformaba en relación con nuevos momentos históricos, y con los cambios de la narrativa. Con respecto a la condición de «novela» del texto de García Márquez, y especialmente de su tratamiento polémico de la figura histórica, que generó reacciones displicentes e incluso hostiles, Méndez dice que el texto «amenaza en su raíz a la más arraigada y tradicional concepción de la historia e imagen oficial del caudillo. [...] no se plantea como un texto que se agrega o inserta en el grueso volumen de la historia sino como un texto que la interpreta, la destila y la sopesa» (1997: 209). A partir de este punto y otros que extienden este camino de desacuerdo o revisión con textos como *Conviene a los felices permanecer en casa* (1992) de Andrés Hoyos y muchos otros que retoman la Independencia y la República, la narrativa colombiana de principios del siglo XXI que reescribe a Bolívar y otros próceres pasa a oponerse a la percepción predominante sobre ellos.

Las obras literarias publicadas a comienzos del siglo XXI se alinean con textos, investigaciones y conclusiones que no fueron reconocidos por la historia oficial en su momento por el hecho de contradecir la imagen de heroísmo sin fisuras de Bolívar y otros

próceres y, principalmente, por arrojar con esto sombras sobre el núcleo histórico de la Independencia.

Montoya con *Adiós a los próceres* (2010) y Rosero con *La carroza de Bolívar* (2012) recrean a Bolívar bajo la luz de «otra» historia y de tiempos cercanos al presente real de las novelas. Las «otras» versiones de los hechos en las que se basan provienen de distintas fuentes, entre las que figuran, por ejemplo, los ecos de la tradición oral sobre los desaciertos y «villanías» de Bolívar en el país, las investigaciones desterradas de la celebridad por sus conclusiones desafortunadas como los *Estudios de la vida de Bolívar* (1925) —con temas personales casi nunca tratados antes— del historiador José Rafael Sañudo, y hasta la semblanza de Bolívar en la American Cyclopedia hecha por Karl Marx, muchas veces tachada de vaga e imprecisa.

La carroza de Bolívar es una novela sobre un médico de la ciudad de Pasto que en 1966 encarga a unos artesanos la construcción de una carroza sobre el «mal llamado libertador» (denominado así en toda la obra), con una representación prácticamente ofensiva para la época: Simón Bolívar entronado en una carroza tirada por doce vírgenes de yeso que soportan y arrastran angustiosas el vehículo. Todo esto para el desfile de un carnaval de principios de año.

La novela se divide en tres partes: la primera cuenta la vida del doctor Justo Pastor Proceso, su situación familiar y el origen del plan de la carroza, alimentado por su proyecto de escribir también él unos estudios «clarificadores» sobre la vida del «mal llamado libertador». La segunda parte narra una reunión en su casa con sus amigos, personalidades prominentes de la ciudad (alcalde, párroco y profesor), donde se lleva a cabo un recuento y una recomposición —bastante documentada— de datos históricos sobre la «otra versión» de los momentos claves de la vida militar de Bolívar, basados en varios estudios reales. Y la tercera y última parte narra la fiesta del carnaval, la conspiración de una docena de estudiantes reclutados como células urbanas de las nacientes guerrillas colombianas y los intentos de dicho grupo por asesinar al doctor Proceso y destruir la carroza como un acto acorde, según ellos, a los ideales guerrilleros; también se cuentan los últimos días de la vida del doctor, el desenlace —que no es tal— de su fallida relación matrimonial y familiar y el destino misterioso de la carroza.

A diferencia de la novela de Rosero, el libro de Montoya se compone de veintitrés «semblanzas» cortas, tituladas con el nombre de cada uno de los próceres de la historia colombiana que reseña y seguidas de una profesión adjudicada por el autor con base en las

virtudes conocidas del personaje aumentadas como en una caricatura para un logrado efecto cómico: «Pedro Fermín de Vargas, farsante», «Policarpa Salavarrieta, espía», «Simón Bolívar, bailarín».

En cada una se cuentan momentos importantes en la vida de los personajes, con un lenguaje que tiene poses grandilocuentes, imitando la apología de la época en que los personajes vivieron. Sin embargo, en el halago ampuloso se ve claramente una parodia severa que pone en tela de juicio la «supuesta» contribución benevolente, estruendosa y sacrificada de estos personajes, razón además de su importancia histórica nacional, y la conmemoración que está detrás de todos los monumentos y nombramientos de escuelas, instituciones y lugares públicos adornados con sus bustos, apellidos o imágenes —menos en el caso de Francisco José de Caldas, donde el tono de reprobación es ambiguo y poco puntilloso; el mismo escritor hará de él un personaje importante en su novela *Los derrotados* (2012)—.

Retomando una vez más el artículo de Méndez Ramírez, este expone cómo literariamente el desarrollo del personaje de Bolívar ahondaba cada vez más en las ambigüedades, la contradicción o el espacio existencial, al mismo tiempo que se iba indagando en la historia y el destino inestable de las nuevas repúblicas que «libertó».

El análisis de Méndez, como el de Montoya sobre la novela histórica colombiana, seguirá los planteamientos de Lukács y Hayden White sobre las relaciones entre historia y ficción. La unión de estos dos mundos —la historia personal de Bolívar y los rumbos futuros de los jóvenes países— es una relación, según Méndez, que ha explorado clara y profundamente la literatura de tema bolivariano desde la primera hasta la última obra que reseña en su artículo. En el caso de las dos novelas colombianas, este vínculo es innegable para analizar las obras y es llevado hasta las últimas consecuencias, carentes de jubilosas asociaciones.

En esta vía, Méndez escoge una cita del libro de García Márquez: «este país caerá sin remedio en manos de la multitud desenfrenada para después pasar a tiranuelos casi imperceptibles, de todos los colores y razas» (1989: 148). Y el cumplimiento de los vaticinios que pone García Márquez en boca de Bolívar es un puente entre esta época y aquella, como también un recurso para reafirmar la lucidez y clarividencia del personaje y la certeza de los futuros señalamientos e incomprensiones hacia sus acciones militares. Señala Méndez a propósito de *El general en su laberinto*:

No se trata, pues, de una simple y llana recreación excéntrica o esperpéntica del caudillo, sino de una revisión histórica, de un comentario o posición frente a la Historia, con mayúscula, que invita al lector a la reflexión sobre el destino latinoamericano. [...] lo que verdaderamente cuenta más que los verdaderos hechos o las recopilaciones «fieles» de los historiadores es la imaginación o percepción que vive en la conciencia colectiva de un pueblo. Esa es la verdadera historia que determina el comportamiento y actitud de los pueblos y las naciones. García Márquez socava magistralmente nuestra confianza en lo que cuenta la historia [...] para que esa importancia de la historia sea ocupada por la ficción (1997: 211-212).

El efecto que produjo esta nueva imagen de Bolívar frente a la tradicional con la publicación de *El general en su laberinto* devino en debate. Era 1989. La solemnidad de los temas históricos en general, presente en cada ambiente social, solo empezaba a ser neutralizada poco a poco en la literatura colombiana a través primeramente del humor hasta llegar a lo que en estas obras se muestra como una oposición directa y documentada.

Las dos obras aquí reseñadas arremeten sin ninguna indulgencia contra el mito de «El Libertador» en el que García Márquez aún apoyaba las añoranzas y la complejidad de su personaje. Y, con esto, entran en una ruptura no solo con la tradición literaria, sino también con el Bolívar y con el relato histórico de una antigua generación, sin perder por ello el lugar común de los ideales nacionales. El mismo título de «bailarín» en el libro de Montoya es ya un guiño irónico a la semblanza de García Márquez. Y hay que añadir que, en el contexto temporal y teórico de estas obras, existen estudios académicos interdisciplinarios y de las ramas de las humanidades que, en su discusión sobre la historia, pasan también a ser muy poco condescendientes con la versión conocida de la Independencia.

Un ejemplo: contextualizando el viaje de Humboldt a Latinoamérica en los albores de este momento decisivo para las Colonias, Mary Louise Pratt repasa brevemente todo su trasfondo:

Contrary to what stereotypes might suggest, the Spanish crown sought to reassert control by means of a liberal reform movement. [...] Spain began pushing to modernize what it saw as unenlightened colonial social and political structures built on religious dogmatism, local despotism, slavery, and brutal exploitation of indigenous people. To many members of the creole elites, Spain began to look less and less like their protector against the rebellious masses; to members of the subordinated majorities, it began to look less and less like the enemy oppressor. Conservative creoles were infuriated by legislation to guarantee the rights of the subordinated majorities in the colonies, to open schools to the «free colored» population, to correct abuses of slaves, indentured labors, tribute systems, and so on. [...] some creoles supported

Independence mainly as a way to secure their class privileges against the liberal challenge from the mother country¹⁴ (2008: 112).

Teniendo en cuenta estas y otras consideraciones que aparecen por fuera de la ruta establecida en Colombia por la historia oficial para el estudio de Bolívar —desde los primeros himnos nacionales hasta los textos escolares— y de la que son plenamente conscientes los escritores, empieza a desvanecerse de la Independencia y sus gestores el carácter desinteresado y libertario. Se puede inferir de ellas, como de las obras, que varias fueron las razones de la adhesión de muchos a la causa independentista, pero que en el impulso fundacional y mayoritario de la Independencia y en su origen, varios investigadores, incluyendo los dos autores aquí reseñados, coinciden en la primacía de intereses privados y la fuerte intención de la suplantación y conservación del poder por parte de quienes lo ostentaban modestamente, y no una reforma del sistema herméticamente jerarquizado, a favor del bienestar mayoritario.

Para llevar a cabo la conquista de esta dudosa «libertad», según lo que plantean los escritores, era necesaria una guerra y unos artífices, una estrategia y unos militares entre los que Bolívar destacaba, en detrimento de la popularidad de la corona española entre los criollos. La guerra y sus batallas no son justas, ni en pasadas o presentes épocas, por lo que una versión endulcolorada de Bolívar de benefactor justo, como lo pone la historia oficial o las cartelas de sus bustos en los parques de los pueblos colombianos, no correspondería con la revisión actual de los hechos y este inciso no será menor ni en la narrativa ni en los estudios académicos.

El desdén hacia los historiadores y hacia una tradición historiográfica que permite por intereses ajenos tales sesgos se vuelve evidente. Tampoco satisface a estos escritores ni encaja sin cierta presión el retrato de valentía supraterrrenal que plantea García Márquez, el cual mantiene verosimilitud interna entre otras cosas por el tono de soberbia honestidad con que el personaje justifica la violencia de las campañas frente a una hipotética mirada europea que

¹⁴ «Contrario a lo que podrían sugerir los estereotipos, la corona española buscó reafirmar el control mediante un movimiento de reforma liberal. [...] España comenzó a presionar para modernizar lo que vio como estructuras sociales y políticas coloniales construidas sobre el dogmatismo religioso, el despotismo local, la esclavitud y la brutal explotación de los pueblos indígenas. Para muchos miembros de las élites criollas, España comenzó a parecerse cada vez menos a su protector contra las masas rebeldes; para los miembros de las mayorías subordinadas, comenzó a parecerse cada vez menos al enemigo opresor. Los criollos conservadores estaban enfurecidos por la legislación para garantizar los derechos de las mayorías subordinadas en las colonias, para abrir escuelas a la población «libre y de color», para corregir abusos de esclavos, trabajos forzados, sistemas de tributos, etc. [...] algunos criollos apoyaron la Independencia principalmente como una forma de asegurar sus privilegios de clase contra el desafío liberal de la madre patria».

ignora a propósito su propio pasado violento. Esto no parece suficiente para los escritores cuando se trata de sacudir la ingenuidad de un supuesto lector poco enterado, educado o informado con la versión escolar en la que se relata solo lo primero: un arrojito fabuloso y magnánimo que cierra paso a cualquier posible objeción moral.

Rosero y Montoya no hacen concesiones. Hablarán de hechos y rasgos del carácter de Bolívar que no se incluyen normalmente en las semblanzas tradicionales, como la traición a Miranda o su crueldad, que podía llegar hasta límites tan desmedidos y probados como la orden que dio vía a la llamada Navidad Negra en Pasto, conocida como la primera gran masacre de Colombia¹⁵. Esto no sería coherente con el hombre que en Europa ahondó en el estudio y los valores de la Ilustración, ni con la calidad de sus escritos, los elementos más destacados de su gran talento humanista según sus más reconocidos biógrafos e historiadores en el país.

Es muy importante para la novela de Rosero el hecho de estar situada allí precisamente, en la ciudad de Pasto, a mediados del siglo XX. Es Pasto uno de los lugares en Colombia que más padeció el ensañamiento y la educación «correctiva» poco piadosa de Bolívar por su resistencia y lealtad a la corona española; allí, para la época del libro, ciento cuarenta años después del muy luchado sitio, aún podían estar vivos los recuerdos de estas sórdidas campañas.

Desde siempre la provincia pastusa padecía los impuestos de España, y los impuestos se recrudecieron con el Libertador Simón Bolívar, que incluso mandó que los indios continuaran pagándolos tal y como los pagaban con la Monarquía. [...] «No habría libertad mientras hubiera libertadores» era un dicho popular. Los libertadores, indica Sañudo «infatuados por un necio orgullo, creían que ellos solos habían dado la independencia a la república, y en nada estimaban los sacrificios de los pueblos, y estaban persuadidos de que Colombia debía ser patrimonio suyo» (Rosero, 2012: 96).

El complemento documental de los textos juega un papel importante no solo para «socavar» la confianza en la versión oficial conocida y promovida por la historiografía estereotípica de Henao y Arrubla, sino para ir mucho más lejos y, con completa osadía, desbaratar sus cimientos.

¹⁵ Se conoce como Navidad Negra de Pasto a la toma de la ciudad de Pasto por parte de Bolívar y su ejército el 24 de diciembre de 1822. Pasto era todavía un fortín del bando realista adherido al poder español opuesto a la causa republicana que defendía Bolívar, por lo que la incursión fue violenta y derivó en la ejecución de cientos de habitantes. Más información en: [<https://www.senalmemoria.co/navidad-negra-pasto-en-memoria>; <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50875959>].

Si estos autores no son simples detractores de la figura de Bolívar, ¿hacia dónde se dirigen estas críticas o estas rectificaciones? Estos relatos no parecen buscar la reparación de los enfoques morales de la Independencia, ni pretenden subsanar «porque sí» o por un simple capricho la tergiversación historiográfica que les antecede para reemplazarlos con una «verdad» alterna u otra «ficción» o creación artística. Acometen la imagen de Bolívar y la gravedad de los «mecanismos» fundamentales del entramado histórico en el país para exponer dos señalamientos inseparables en los textos que apuntan hacia la crisis de Colombia como nación y su inseparable vástago: la violencia.

Estos señalamientos son: en primer lugar, la necesidad de reconocer el desajuste malintencionado en las bases y el mantenimiento de la historia oficial; y, en segundo lugar, la de fijar relaciones directas entre la guerra presente o el largo conflicto interno, con la Independencia y la formación de la República, consideradas en las dos obras como los arquetipos claros de la adquisición, legitimación y prolongación del poder en Colombia. Es decir, la relación de aquel momento glorificado por generaciones con los modelos de gobierno y luchas armadas que se han reproducido sin cesar hasta el presente de las obras reforzadas con la problemática noción de oligarquía y de una «casta» política primigenia, central e inamovible.

Su triunfo más descomunal, sin embargo, es la herencia que hemos tenido que soportar a lo largo de estos años nefastos. Su sueño libertario que no demoró en convertirse en pesadilla. Las guerras sin fin, los ubicuos payasos militares que en su utopía colombiana se dan como conejos en conejera, las tiranías ridículas pero sangrientas, las proclamas donde se obliga a los niños y a los viejos a tomar las armas, los reclutamientos colectivos del pueblo para lanzarlo al matadero de la gloria, los decretos de la corruptela barnizados con lenguaje rimbombante. [...] Toda la marcial pedantería se la debemos entera a su inteligencia elevada (Montoya, 2010: 124).

Sólo en eso se ocupaba [su poder], mientras demoraba las prioridades vitales de la nueva República: la educación, la industria, que constituyen la independencia real de un país —no la de un amo que se reemplaza por otro. [...] Los más ingenuos dicen ahora que pretendió la monarquía para combatir las brutalidades, y veleidades de la época, nada menos cierto: él mismo encabezaba veleidades y brutalidades, él mismo era el prototipo. El sueño de la Gran Colombia era el sueño de sí mismo, de su poder. Delegaba autoridad y riqueza pública en militarotes burdos y en pensadores zafios, [...] los mismos que a su ocaso hicieron la desgracia de Colombia, imitándolo como pequeños espejos donde la suerte los llamó. En la carne viva de la Gran Colombia (sueño bello si se mira como un niño, pero sueño de nosotros, no de Bolívar) en la carne joven de la Gran Colombia sus adláteres hendieron sus latrocinios: Si lo hizo él lo hago yo (Rosero, 2012: 128).

Hay una superposición clara de la figura de Bolívar con los actuales poderes políticos y militares y, a lo largo de las dos obras, se produce, con datos históricos, el desarrollo de sus semejanzas. Hay una superposición del discurso histórico y de los discursos políticos contemporáneos que resulta en fuertes semejanzas. El escepticismo y su consecuente desencanto trabajan aquí en las narraciones con retroactividad.

Se viene a decir en estos textos que esta idea de nación, que agrupa los principios, los valores y los intereses que forman la identidad de una sociedad y la cohesionan, en Colombia se formaron sobre un equívoco, sobre una «farsa» confeccionada que por generaciones han guardado, defendido e impuesto celosa e injustamente los mismos grupos sociales herederos de los fundadores de la nueva República valiéndose de la violencia y la historia, antes para legitimar su poder que para defender la libertad del pueblo que dirigen, y que por eso no han evitado, sino contribuido al estado lamentable y pantanoso en el que el país se ha mantenido por tanto tiempo.

En esa atroz equivocación se empezó a construir el edificio de nuestras naciones: vale más la mentira que la verdad, más el artilugio, la puñalada tramera: el fin justifica los crímenes. «Los pueblos», decía Simón Bolívar a Perú de Lacroix, «quieren más a los que más males les hacen; todo consiste en el modo de hacerlo. El jesuitismo, la hipocresía, la mala fe, el arte del engaño y de la mentira que se llaman vicios en la sociedad, son cualidades en política, y el mejor diplomático, el mejor hombre de Estado, es aquel que mejor sabe ocultarlos y hacer uso de ellos» (Rosero, 2012: 70-71).

Esta «demolición» cínica de la patria es un duro, hondo y sentido señalamiento a los sistemas de gobierno y la criminalidad contemporáneos a las obras que, ocultos en el halo de historia y legalidad, obstaculizan el bienestar general de los ciudadanos con unas formas —mezquinas, centradas en sí mismas y de pocas miras— muy parecidas a las de antes según las obras. En ellas queda claro que no puede construirse nada sobre la rememoración viva del favoritismo, la represión o el abuso, ya que es esto mismo lo que continúan. Las estatuas y las plazas del Libertador y demás próceres de la Independencia que exalta la historia oficial no hacen sino perpetuar una paradoja, representar un yugo¹⁶:

¹⁶ «Es decir que *Adiós a los próceres* no solo se refiere a la época de la Independencia; se refiere también (o principalmente) al presente. El punto de vista subversivo que adopta la obra establece una relación de causalidad entre un pasado altamente celebrado por la historiografía oficial y los infortunios que marcan el hoy de Colombia» (Saldarriaga, 2017: 53).



«Pastuso asesinado por: Simón Bolívar». Graffiti aparecido en 2010 con motivo de la celebración del Bicentenario de la Independencia. Pintado en varias calles de la ciudad de Pasto (Colombia) por el artista Psicoamnesia.

El texto de Hans-Joachim König, incluido en el tomo antológico de Karl Kohut sobre literatura colombiana (1994), plantea la cuestión de la parcialidad de la historia como uno de los puntos trascendentales en el poco éxito de los procesos de agrupación ciudadana en Colombia. Se oponen aquí los intereses políticos a los de la ciudadanía, donde, en el campo de la historia, los primeros han dominado a los segundos. En el concepto de nación basado en varios autores —Francis, Lepsius, Deutsch, Anderson— que König retoma, el consenso colectivo sobre el pasado y los ideales, al tener estos un carácter constructivo y participativo, debe ser emblemático y, por tanto, prioritario en el gobierno que los salvaguarda.

Los largos años de instrumentación política y la falta de prioridad académica hicieron de las bases de la historia en Colombia un cimiento social débil y algo caprichoso. Si es este uno de los pilares del concepto de nación que reúne a un grupo en torno a un pasado o a unos ideales, tendremos ya aquí un primer dilema.

El análisis de König compara informes de años diferentes de la Academia Colombiana de Historia (1902, Bogotá), que elaboraba el material para los reportes que luego irían en los libros de escuela y demás textos académicos y de divulgación. La mudanza en los objetivos de la enseñanza de la historia que difundía la Academia va a verse relacionada claramente con los cambios políticos del Estado, único subsidiario de la institución. Los énfasis en tal o cual acontecimiento se encontraban generalmente al servicio de objetivos ejemplarizantes que alimentaran la «sumisión» antes que la unión del pueblo.

La relevancia y la persistencia de héroes como Bolívar y demás próceres, que inspiraran y condensaran la idea y la historia de la patria (o sus gobernantes), se basaban en simpatías y conveniencias heredadas y no tenían una oposición que hiciera contrapeso a la dominación de la parcialización de esta temática. Se exceptúan en esto los años de La Violencia, cuando las inclinaciones políticas eran fragmentarias y las rebeliones inminentes, y en que se impuso e intensificó en la educación, a modo de forzado instrumento de unificación ciudadana, el «culto» a los próceres y la «veneración» a los valores cívicos y los símbolos patrios, iniciativa en contravía con la pluralidad democrática, el reconocimiento de las diferencias y el derecho a la verdad y el esclarecimiento en medio de los siempre confusos sucesos de la guerra. Rosero incluye esta época crítica en su obra y en la figura de un profesor apaleado representa la dificultad de una enseñanza de la historia no coactada por el poder estatal ni tampoco, irónicamente, por las luchas emergentes de aquel momento en el país mal informadas, ya que bajo este esquema de información sesgada las biografías van a ser retratos maleables a favor de superficiales, flojos y fracasados intentos de unificación ideológica.

König concluirá su texto con un reproche a los historiadores oficiales colombianos del siglo XX en Colombia, cercanos al poder por haber utilizado la historia y la historiografía como herramientas políticas des-informantes, quitándole al quehacer histórico sus capacidades científicas, sus funciones sociales y, sobre todo, su idoneidad para generar criterio individual. También destaca las discusiones que en ese momento (1991) se estaban dando con respecto a esta tendencia parcializada que empezaba a entrar en crisis; crisis que no tuvo la fuerza esperada para replantear la historia institucionalmente y sus alcances, pero que, sin suplir estas necesidades, dio cabida temporalmente con posterioridad a iniciativas socialmente relevantes y con mayor independencia como, por ejemplo, el Centro Nacional de Memoria Histórica.

Por el lazo con el presente, los dos autores sitúan sus obras en un tiempo cercano y van de allí al pasado a través del puente de la palabra. Este trabajo, memorialista en la medida en que el pasado es reinterpretado para entender el presente —en el caso de Colombia el presente difícil y caótico de la publicación de las obras—, busca escarbar en los orígenes y la formación del país para: por un lado, detectar los intereses historiográficos y cuestionar las glorias impuestas; y, por otro, buscar de algún modo una justicia colectiva que incluya en la historia a la mayoría, a la otra cara de la moneda, al padecimiento de los ciudadanos más

vulnerables —en el caso de Rosero a los de Pasto, y en el de Montoya a todos— y a sus testimonios y no solo a unos héroes en la historia venidera.

Es por esto por lo que, siguiendo este camino, la mención e inclusión del conflicto armado interno se presenta como la otra orilla del pasado de la Independencia en estos dos retratos de Bolívar. Las dos aguas en que se movía, la liberación —o usurpación— de la hegemonía —española— y el poder paternalista personificado en él mismo —a favor de los independentistas, y no del pueblo «indefenso»—, han sido las razones señaladas por los escritores, dentro y fuera de las novelas, que explican la ambivalencia del personaje histórico reflejada en el país en la simpatía por él de grupos tan disímiles como los oligárquicos y los insurgentes. Esto puede que explique también cómo en dos países vecinos, miembros primigenios de la Gran Colombia, Colombia y Venezuela, hacia principios del siglo XXI los ideales bolivarianos fuesen defendidos y adaptados por partidos completamente contrarios en ideología y praxis: el Partido Conservador Colombiano —de tendencia de derecha— y el Partido Socialista Unido de Venezuela —de izquierda—, como apuntan también Pablo Montoya (2009) y Camacho (2011: 61). El asesinato del doctor Proceso en *La carroza de Bolívar* a manos de jóvenes guerrilleros que defienden la figura de Bolívar ilustra el paroxismo de esta ambigüedad.



Primera lección, (Desaparición del Escudo), Bernardo Salcedo, 1970. Cinco Vallas. Serigrafía.

Hay una fuerte preocupación por la cuestión histórica y sus repercusiones relacionadas con la guerra y su duración. Se intenta demostrar cómo la historia en Colombia refleja la desigualdad y cómo, en vez de reivindicar unos valores sociales, se usa para redimir cualquier tipo de poder y violencia a una oposición para sabotear un acuerdo general, encumbrar la injusticia, excluir el esclarecimiento y alimentar la desinformación.

En vías de poner fin al conflicto y dar cabida a un proceso de reconciliación social a finales de la primera década del siglo XXI, las instituciones públicas se adentraron en el tema de la historia del país, dado que la búsqueda de un consenso en el relato sobre lo ocurrido en los años de guerra, además de sustentar procesos judiciales excepcionales, serviría como una vía de reparación simbólica para la ciudadanía. Pero en Colombia el recuerdo de una injusticia igualmente podría acarrear otra: situaciones de victimización en las que al intentar rastrear su origen se empieza una cuenta regresiva de agravios que hacen el ejercicio del recuerdo algo riesgoso. Hay cadenas de acción y reacción que se remontan a años o décadas que en algún momento se salieron de control y de las que no hay manera de precisar un comienzo o un final. En el siglo XXI, promover un movimiento social de memoria era crear una oposición o resistencia a una historia oficial excluyente, pero también para muchos significaba algo así como abrir una caja de Pandora: lidiar con recuerdos desapacibles esparcidos por muchos lugares y muchas mentes, un reto demasiado grande pero impostergable que podía ser peligroso y traer más espirales de violencia. ¿Cómo enseñar al país a recordar sin paternalismos ni condescendencias, sin versiones usadas ni remotas? ¿Cómo recordar una guerra sin indignación y rencores? Eduardo Pizano, en su artículo *Los riesgos de la memoria*, retomando al historiador Daniel Pécaut, dice: «uno de los mayores problemas de nuestro país es que siempre nos quedamos anclados en el pasado, recreando sus dolores y sus agravios y que somos incapaces de construir un proyecto colectivo en torno a la nación soñada» (2017). Esta apreciación la comparte la politóloga María Emma Wills, asesora del CNMH. Al reproducir su entrevista con David Riff, un periodista abiertamente en contra de las políticas de recuerdo gubernamentales después de cubrir los conflictos de Ruanda, Kosovo y Bosnia, escribe en su introducción:

Ubiquemos su antipatía y la contundencia con la que critica la memoria histórica: tanto Bosnia como Ruanda son enormes tragedias humanas en las que la manipulación de los nacionalismos y las diferencias étnicas desemboca en masacres y genocidios a gran escala. Más que detener estas dinámicas, la memoria colectiva, manipulada por políticos y militares, sirvió para reavivar agravios históricos (ficticios

o reales) y atizar venganzas y odios entre vecinos. De allí, de esa experiencia concreta, nace la necesidad de cuestionar, con agudeza, algunas normas que se han ido estableciendo como verdades inobjetables: la primera, «aquellos que no recuerdan el pasado, están condenados a repetirlo». La segunda: todos tenemos, frente a las víctimas, el imperativo de recordar (Wills, 2016).

En el núcleo de estas dos novelas se encuentra este dilema en la ilustración de la intolerancia hacia un relato del pasado visto a través del cuestionamiento de la investigación académica o la sátira, como también en la incomodidad personal con un discurso histórico procedente del ámbito institucional y político. El mal «funcionamiento» y la unilateralidad de la historia nacional han sido tan perjudiciales para la realidad de Colombia como el olvido institucional. El hecho de equiparar a los próceres o a Bolívar con los actores estatales del conflicto, poniéndolos en una posición completamente canjeable con cualquier otro personaje político, y cerca de las fechas de la celebración del Bicentenario, fue una manera de reafirmar una posición historiográfica y literaria de desconfianza en cualquier «solución» al tema histórico proveniente solo de las mismas estructuras de poder.

La literatura y el arte en Colombia trataron de llenar con su relato el lugar vacío de los recuerdos imposibles y muchas novelas fueron quedando a lo largo de los años como depósitos o bolsillos desplegados para salvaguardar hechos y recuerdos. Pero pasó que muchas veces de depósito pasaron a ser trasteros. Lugares de olvido.

Un ejemplo que se le ha dado a esto es *Cien años de soledad* y su rescate de la masacre de las bananeras —asunto gaitanista por excelencia—. Por ser un recordatorio y a la vez un material para el olvido, Antonio Caballero, columnista y escritor, llama a la novela en la celebración de los cincuenta años de su publicación «un manual de historia para Colombia»:

[...] muchos colombianos descubrieron con asombro, leyendo *Cien años de soledad* de García Márquez, que este país había vivido siempre desangrado por las guerras civiles, asolado por los horrores recíprocos de los liberales y los conservadores, desgarrado por las traiciones de los unos y los otros, paralizado por los enredos de los abogados vestidos de negro. Y cegado por las mentiras. En suma, o en resumen: descubrieron la historia verdadera. Tuvieron que descubrirla en la ficción de la novela. No porque no existiera una historia más veraz que la de los mellizos idénticos en las alturas más o menos inaccesibles de la academia. Cuando se publicó *Cien años de soledad*, hace ya 50, ya a la endulcolorada y edificante versión de Henao y Arrubla se habían superpuesto muchos libros más serios, y menos entusiastas; pero la consciencia nacional no había calado entre nosotros como lo hizo, prácticamente de la noche a la mañana, gracias a esa novela. Fue una revelación. Nadie sabía, para poner un ejemplo anecdótico, pero, por simbólico, trascendental, que en nuestro lindo país colombiano había ocurrido la gran matanza oficial de los huelguistas de las bananeras de la United fruit. Había sido denunciada en su momento en el

Congreso por Jorge Eliécer Gaitán, quien con eso ganó la fama de peligroso revolucionario que iba a culminar con su asesinato, pero la habían escamoteado de los libros oficiales de enseñanza. [...] Pero le ha sucedido también a ese libro literalmente magistral, es decir, de magisterio, lo mismo que a las guerras de los Aurelianos y las parrandas de los José Arcadios que colman sus páginas: que no le ha enseñado nada a nadie. Porque no es más que la repetición de la repetidora, o la demostración práctica de que el tiempo da vueltas en redondo como la Tierra alrededor del Sol (2016).

3. Conclusiones

El vacío de una narración histórica que no provenga de una tradición oficialista y que recuente la destrucción, la injusticia, la violencia, la muerte y la falta —o la presencia— de la esperanza que han vivido las víctimas de los conflictos ha sido advertido, incorporado, discutido y resarcido por los escritores y los artistas en el país incontables veces y con distintos resultados. Esta reiteración, en vez de tapan la oquedad, la ha profundizado. Esta repetición vacía que no genera reflexión y que por el contrario ahonda diferencias y rencores es lo que Todorov denomina «abusos de la memoria» (2008: 19); en estos casos los depósitos de información sobre el pasado no han favorecido una reconciliación con un pasado problemático o no han motivado el conocimiento o la indagación de este para fines socialmente positivos.

Como dice el entrevistado Reiff: «la memoria colectiva no se trata del presente, sino de cómo el presente usa al pasado. Y puede resultar en un uso bueno o en un uso malo. [...] Eso nos mete en otro debate: ¿cómo sabemos cuáles son las memorias correctas? ¿Quién tiene la autoridad, cuáles son las mejores?» (Wills, 2016).

Estas dos novelas advierten del peligro del vacío histórico recurrente cada cierto tiempo en la esfera pública del país, que puede ser llenado con la versión que más convenga al poder o a la violencia. Hay una enorme distancia de un consenso general sobre los acontecimientos y sobre la idea de nación, y los estudios académicos y las novelas no son suficientes para salvaguardar por ellas mismas la memoria histórica del país¹⁷. Los dos libros nos acercan a una conclusión poco agorera, y es que en el territorio colombiano se levantaron repúblicas

¹⁷ En el año 2019 el gobierno del presidente Iván Duque nombra director general del Centro Nacional de Memoria Histórica a Darío Acevedo, acto que despierta reacciones encontradas ya que Acevedo, cercano al partido político de Duque, el Centro Democrático a la cabeza del expresidente Álvaro Uribe, niega el conflicto armado en el país, lo considera sucesos de terrorismo aislado, y empieza editando el contenido de exposiciones preparadas y ejecutadas desde antes de su nombramiento. Las organizaciones de víctimas del conflicto amenazan en el año 2020 con retirar sus testimonios y documentos si no se destituye a Acevedo de su cargo. Véase [https://elpais.com/internacional/2020/02/05/colombia/1580937120_937970.html].

como gigantes con pies de barro que hasta principios del siglo XXI todavía luchaban y se recomponían sin una forma de orden fija.

Por una parte, la aplicación de ideologías políticas, ordenamientos territoriales, religión, historias de guerra, de santos y próceres, etc., para instituir a la fuerza una unidad geográfica, administrativa, de identidad o de cualquier otra categoría no ha estado por fuera de una violencia estructural. Por otra parte, la cultura no ha dejado de denunciar esto. Estos dos libros quedan como la prueba de que, sea cual sea la versión que perdure, en un entorno de violencia e intolerancia, el pasado es vulnerable y se convierte muy pronto en un medio con fines egoístas alrededor de los cuales no puede construirse un acuerdo duradero.

Estas visiones de Bolívar y de los próceres en general, sin dejar de lado ciertos hechos, ponen en un contexto cercano a la publicación de los libros la historia de la Independencia y juegan con eventos y tiempos para reformular sus significados y proponer otro tipo de trámite con el pasado y hacer un llamado hacia la necesidad de un cambio trascendental de la historiografía. Hay un diálogo en estas narraciones con los datos, con la realidad colombiana, con la historia y con la guerra. La forma de la parodia de Montoya es más concisa en atacar con humor la solemnidad del personaje, pero ambas intentan «corregir» la versión oficial. Como dice Burgos Cantor:

Las novelas históricas en América Latina no tienen una tradición única. Vienen desarrollando tres fuentes: la fuente paródica, con la cual el escritor responde a todo ese mundo de solemnidades, de falsos heroísmos y lo aterriza mediante la parodia, el humor, la mordacidad. Otra fuente que es la novela histórica como corrección de la realidad: el escritor encuentra algo en lo cual [usa] el poder corrector del arte, ya que la vida es caótica y el hecho está exagerado, el hecho está deformado por un interés espurio, por un interés maligno. El escritor con ese poder corrector del arte plantea otra verosimilitud. Y una forma [fuente] más, que es discutible o de poco interés, es el afán de los editores ingenuos que contratan escritores para que les cuenten a los lectores de una manera fácil, asimilable, un problema complicado (Telepacífico, 2013).

La siembra de la duda es lo que puede dar en la escala individual del lector un nuevo giro a la leyenda que puede o no complacer a los detractores de esta figura, a los desinteresados o a los guardianes institucionales o autoproclamados de la misma. Más allá de la figura histórica y del escarbar en el doloroso pasado y presente nacional, los textos reflejan el vivo interés de reivindicar la necesidad de una historia menos exaltada, de una versión más serena, que pueda ser un bien al menos cómodo de poseer para cada ciudadano y que deje páginas en blanco para las nuevas Colombias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CABALLERO, Antonio (2016): *Historia de Colombia y sus oligarquías* (proyecto digital), Biblioteca Nacional de Colombia. Disponible en línea: [<http://bibliotecanacional.gov.co/es-co/proyectos-digitales/historia-de-colombia/libro/index.html>] (20/01/2020).
- CAMACHO DELGADO, José Manuel (2011): «Colombia y la narrativa de la Independencia», *Philologia Hispalensis*, 2011, pp. 49-64. Disponible en línea: [http://institucional.us.es/revistas/philologia/25/art_4.pdf] (20/01/2020).
- CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA (2013): *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*. Disponible en línea: [<http://www.centrodehistoriahistorica.gov.co/micrositios/informeGeneral/descargas.html>] (20/01/2020).
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1989): *El general en su laberinto*, Barcelona, Mondadori.
- KÖNIG, Hans-Joachim (1994): «Colombia: país político, país nacional. El problema de la consciencia histórica», en Karl Kohut (coord.), *Literatura colombiana hoy: imaginación y barbarie*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, pp. 47-66.
- MELO, Jorge Orlando (1969): «Historiografía colombiana: realidades y perspectivas. Los estudios históricos en Colombia: situación actual y tendencias predominantes», *Revista de la Dirección de Divulgación Cultural*, 2 (enero-marzo de 1969), pp. 15-41. Disponible en línea: [<http://www.jorgeorlandomelo.com/historiografia.htm>] (20/01/2020).
- (2000): «Los estudios de historia social en la última década del siglo: ¿crisis, estancamiento o desarrollo?», ponencia leída en Medellín en el XI Congreso de Historia, Bogotá y Medellín, 2000. Disponible en línea: [<http://www.jorgeorlandomelo.com/bajar/historiasocial.pdf>] (20/01/2020).
- (2010): «La historia de Henao y Arrubla: tolerancia, republicanismo y conservatismo», en Carlos Rincón, Sarah de Mojica y Liliana Gómez (eds.), *Entre el Olvido y el Recuerdo: Iconos, lugares de la memoria y cánones de la historia y la literatura en Colombia*, Bogotá, Universidad Pontificia Javeriana. Disponible en línea: [<http://www.jorgeorlandomelo.com/bajar/henaoyarrubla.pdf>] (20/01/2020).
- MONTOYA, Pablo (2009): *La novela histórica colombiana 1988-2008. Entre la pompa y el fracaso*, Colombia, Editorial Universidad de Antioquia.
- (2010): *Adiós a los próceres*, Bogotá, Edición especial para el Ministerio de Cultura, Plan Nacional de Lectura y Escritura.

- PIZANO, Eduardo (2017): «Los riesgos de la memoria», *Revista Semana*, 9 de diciembre de 2017. Disponible en línea: [<https://www.semana.com/opinion/articulo/eduardo-pizarro-leongomez-opinion-los-riesgos-de-la-memoria/549985>] (20/01/2020).
- PRATT, Mary Louise (2008): *Imperial eyes. Travel writing and Transculturation*, Nueva York/Oxford, Routledge.
- REVISTA SEMANA EDUCACIÓN (2017): «¡Vuelve la historia a los colegios! [Editorial]», 29 de septiembre de 2017. Disponible en línea: [<http://www.semana.com/educacion/articulo/presidente-firma-decreto-clase-de-historia/552097>] (20/01/2020).
- ROSERO, Evelio (2012): *La carroza de Bolívar*, Barcelona, Tusquets Editores.
- SALDARRIAGA GUTIÉRREZ, Sebastián (2017): «La búsqueda posnacional: nación y cosmopolitismo», en *Adiós a los próceres. Estudios de Literatura Colombiana*, 41, julio-diciembre de 2017, pp. 49-62. Disponible en línea: [https://www.researchgate.net/publication/3184440971_La_búsqueda_posnacional_nación_y_cosmopolitismo_en_Adiós_a_los_próceres_de_Pablo_Montoya] (20/01/2020).
- SCHUSTER, Sven (2010): «Colombia: ¿país sin memoria? Pasado y presente de una guerra sin nombre», *Estudios Colombianos*, 36, pp. 30-38. Disponible en línea: [https://www.academia.edu/8159602/Colombia_pa%C3%ADs_sin_memoria_Pasado_y_presente_de_una_guerra_sin_nombre] (20/01/2020).
- TELEPACÍFICO (2013): «Roberto Burgos Cantor en ConversanDos. Entrevista» (video). Disponible en línea: [<https://www.youtube.com/watch?v=giUjrV6nt20>] (20/01/2020).
- TODOROV, Tzvetan (2008): *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- TOVAR ZAMBRANO, Bernardo: «Jesús María Henao y Gerardo Arrubla. Nueva lectura de una vieja historia de Colombia», *Revista Credencial*, septiembre de 2016. Disponible en línea: [<http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/jesus-maria-henao-y-gerardo-arrubla-nueva-lectura-de-una-vieja-historia-de-colombia>] (20/01/2020).
- WILLS, María Emma (2016): «Las trampas del pasado. Entrevista para *Revista Arcadia*». Disponible en línea: [<https://www.revistaarcadia.com/periodismo-cultural---revista-arcadia/articulo/trampas-pasado-david-rieff-contra-la-memoria-maria-emma-wills-conflicto-armado/50000>] (20/01/2020).

«NO HAY PALABRAS, PERO SE OYEN VOCES»: TESTIGO Y MEMORIA
EN *RABOS DE LAGARTIJA* DE JUAN MARSÉ

SARA SANTAMARÍA COLMENERO

sara.santamaria@cc.au.dk

AARHUS UNIVERSITET

Resumen: Este artículo analiza *Rabos de lagartija* (2000), de Juan Marsé, poniendo el foco en su concepción de la figura del testigo, su reflexión sobre la memoria, la transmisión de la experiencia de los vencidos en la guerra civil española y su concepto de verdad. Para ello, se compara el mecanismo narrativo de esta novela (un narrador testigo) con las «aventis», recurso literario utilizado por Marsé por vez primera en *Si te dicen que caí* (1973). El estudio inserta, además, ambos recursos literarios en los respectivos contextos históricos en los que fueron utilizados. El narrador de *Rabos de lagartija* cobra sentido en el contexto de reivindicación de las víctimas del franquismo y está vinculado al esfuerzo por elaborar un relato coherente sobre el pasado, desde la perspectiva de los que fueron silenciados durante las tres primeras décadas de la democracia española.

Palabras clave: Juan Marsé, Franquismo, Testigo, Verdad, Transmisión de la memoria.

Abstract: The article analyses *Rabos de lagartija* (2000), by Juan Marsé, focusing on its conception of the figure of the witness, its reflection upon memory, the transmission of the experience of the defeated in the Spanish Civil War, and its conception of truth. It compares the narrator of *Rabos de lagartija* (a witness narrator) with the literary device of the «aventis», used by Marsé for first time in his novel *Si te dicen que caí* (1973). The study connects both narrative tools with their corresponding historical contexts. The witness narrator of *Rabos de Lagartija* is linked to the public vindication of the victims of the Francoist regime, that started in Spain around 2000, and to the aim of elaborating a coherent narration about the past, from the perspective of those who were silenced during the first decades of the Spanish democracy.

Keywords: Juan Marsé, Francoism, Witness, Truth, Transmission of memory.

La guerra civil española de 1936 ha estado presente para las distintas generaciones de escritores españoles desde el momento mismo en que estalló el conflicto. Los escritores han interpretado de forma diferente ese acontecimiento traumático a la luz de los sucesivos presentes. Si en un primer momento la literatura sobre la guerra civil se fundamentó en la experiencia autobiográfica de aquellos que habían participado en ella y se puso al servicio de la propaganda de uno u otro bando, más tarde la censura hizo que en España las referencias a la guerra en la literatura fueran mucho más veladas. Hacia mediados del siglo XX llegó a la edad adulta una generación de escritores que habían vivido la guerra siendo niños o que nacieron inmediatamente después de acabada esta. Algunos de ellos, a los que se ha llamado «los niños de la guerra», hicieron de la experiencia de la guerra civil y la posguerra el hecho fundamental de su literatura. Como señaló José Carlos Mainer, para ellos «el recuerdo de la guerra constituía una herida en la memoria colectiva y estaba asociado a su memoria infantil, a una visión del conflicto elaborada desde el interior de la familia que suponía la recuperación de un secreto oculto por mitos, tergiversaciones o leyendas» (2004: 14). El escritor Juan Marsé pertenece a dicha generación.

En abril de 2009 Juan Marsé recibió el mayor galardón de las letras hispánicas, el Premio Cervantes, y lo hizo recogiendo el testigo del poeta argentino Juan Gelman, premiado el año anterior. Su predecesor, padre y abuelo de desaparecidos, había apelado un año antes en su discurso de recogida del premio a la necesidad de recuperar la memoria y enterrar a los muertos. Marsé aprovechó, por su parte, aquella ocasión para expresar la desavenencia que encontraba entre la consigna «olvidar el pasado» y la función de la escritura.

En el año 2000, dando un paso más en el estudio sobre la memoria que configura toda su obra, Marsé publicó *Rabos de lagartija*, novela merecedora del Premio Nacional de la Crítica y del Premio Nacional de Narrativa. Precisamente en ese año se ha situado el comienzo del *boom* de la memoria histórica en España¹. Tras la publicación del artículo de Emilio Silva titulado «Mi abuelo también fue un desaparecido» (2000) se desencadenó la exhumación de la fosa común de «los trece de Priaranza», en el Bierzo. Este acontecimiento dio origen al movimiento por la recuperación de la «memoria histórica», protagonizado por los hijos y los nietos de los represaliados durante la guerra civil y el franquismo. En ese contexto, los productos culturales —y particularmente la literatura— contribuyeron a la articulación de la memoria del pasado y, en este sentido, a la construcción de la sociedad democrática espa-

¹ La preocupación de Marsé por la memoria de la guerra civil española y el franquismo es anterior al *boom* memorial que tuvo lugar en torno al cambio de siglo.

ñola. Esas narraciones no solo dan cuenta del pasado, sino que constituyen una proyección hacia el futuro (Ribeiro de Menezes, 2017) y, a menudo, una reflexión sobre los modos de transmitir la memoria.

Rabos de lagartija relata la vida de David, hijo de Rosa, una maestra republicana represaliada, y Víctor Bartra, un hombre desafecto al régimen franquista. La historia es narrada años después por Víctor, el hermano pequeño de David, y se desarrolla en la Barcelona de la posguerra, entre los años 1945 y 1951. Rosa y David viven realquilados en un antiguo consultorio adosado a la casa de un médico también represaliado, situada simbólicamente entre un barranco y un callejón. La señora Bartra, embarazada y enferma, recibe asiduamente las visitas del inspector Galván, un policía de la Brigada Político-Social que busca a su marido —huido— y termina enamorándose de ella. David, que ha crecido con un padre ausente que no le quería, sufre un pitido en los oídos causado por la explosión cercana de una bomba que le lleva a inventar fantasmas, voces que resuenan en su interior y que forman parte de la novela tanto como los personajes «reales». Ficción y realidad se mezclan así en la mente de David, quien a menudo acude al cine Delicias en compañía de su amigo Paulino, con el que comienza a explorar su sexualidad. Para Paulino, que sufre continuadas agresiones sexuales por parte de su tío, los rabos de lagartija que busca con David, en el barranco, resultan curativos. La facilidad de David para inventar historias y su presunta incapacidad para distinguir la verdad de las mentiras hacen que su vida se torne en una búsqueda de la verdad. La imaginación de David, muy influenciada por el cine, como la de Marsé, convierten el espacio de lo imposible —el de su imaginación— en un espacio de libertad. Al igual que en las «aventis» que pueblan los relatos de Marsé, la imaginación del protagonista y la del narrador de esta historia acaban siendo más reales que la realidad misma².

En *Rabos de lagartija* (2000) Marsé profundiza en problemas como el paso del tiempo, la fragilidad de la memoria o la necesidad de distinguir la realidad de las apariencias, que había planteado ya en obras escritas anteriormente. *Si te dicen que caí* (1973), *La muchacha de las bragas de oro* (1978), *Un día volveré* (1982) o *El embrujo de Shangai* (1993) son solo las más destacadas. En este artículo se analiza *Rabos de lagartija* prestando atención a tres aspectos fundamentales para el análisis del discurso literario contemporáneo sobre la guerra civil y el

² Las «aventis» son las historias de aventuras que inventan los niños en el desolado ambiente de la posguerra a partir de «deshechos de la realidad» y en cuya elaboración toman parte activa también aquellos que las escuchan (Valls, 2009).

franquismo: la figura del testigo, la transmisión de la memoria y el concepto de verdad. Y los pone en relación con los mecanismos narrativos empleados por Marsé para abordar la cuestión de la memoria de la posguerra, situándolos en los contextos históricos en que fueron utilizados.

1. El narrador y la figura del testigo

Rabos de lagartija posee fuertes resonancias autobiográficas, como la mayoría de novelas de Juan Marsé³. Ante la urgencia que imponía la desaparición natural de los últimos testigos de la guerra civil, Marsé plantea en esta novela el problema del testigo, figura que se había revalorizado por entonces en la esfera pública internacional como depositaria de verdades silenciadas de pasados traumáticos. A principios de los años setenta, cuando Juan Marsé escribía *Si te dicen que caí* (1973), resolvió las dificultades que le brindaba su memoria personal de la posguerra recurriendo a las múltiples voces que, rectificándose unas a otras, tramaban la historia en las «aventis» infantiles. Treinta años más tarde, esa multiplicidad de voces está contenida en el relato de un único testigo, Víctor, el narrador de *Rabos de lagartija*. Por ello, la imaginación y el recuerdo de lo que otros le han contado son los únicos instrumentos que posee este narrador en su tentativa de comprender su pasado y dar sentido a su identidad. No obstante, puede comprenderse el narrador de *Rabos de lagartija* como la culminación del mecanismo técnico que Marsé comenzó a explorar en *Si te dicen que caí*. El paso del sueño a la vigilia se produce en esta última novela a través de la confusión en que el lector se ve sumido por la dificultad de distinguir lo que está ocurriendo de aquello que tiene lugar únicamente en el interior de las «aventis» de los niños.

Marco Kunz puso de manifiesto el error cometido por gran parte de la crítica literaria, que caracterizó al narrador de *Rabos de lagartija* como un narrador intrauterino o como un niño enfermo. A través de un minucioso análisis narratológico, Kunz subrayó la complejidad y perfección de la técnica utilizada por Marsé e insistió en la necesidad de distinguir entre el narrador y el focalizador, es decir, entre el punto de vista y el enfoque. Kunz puso de manifiesto que el presente en el que se sitúa la historia narrada en la novela no coincide con el momento en que se está narrando, sino que se trata de un mecanismo que permite al

³ La madre biológica del escritor murió tras el parto, como el personaje de Rosa en esta historia. Una biografía de Juan Marsé en Cuenca Flores (2015). Véase también el documental *Un jardín de verdad con ranas de cartón* (2008), dirigido por Xavier Robles Sàrries.

narrador imaginar el momento de los hechos para poder recordar lo sucedido, muchos años después (Kunz, 2002). Lo que aquí nos interesa es saber qué significado tiene este mecanismo utilizado por Marsé en la que es probablemente, junto a *Si te dicen que caí*, su obra más arriesgada desde el punto de vista técnico. ¿Por qué casi treinta años después de que viera la luz *Si te dicen que caí* Marsé renuncia al mecanismo de las «aventis» para contar la posguerra? ¿Por qué utiliza un narrador problemático? A continuación, exploraremos la figura del narrador de esta historia, atendiendo al significado que adquiere en contraposición con *Si te dicen que caí*.

En *Rabos de lagartija* contamos con muchas voces y con un único narrador (Víctor) que, sin embargo, no es un mero narrador omnisciente, sino una voz que no sabemos a ciencia cierta si está contando la historia, escribiéndola o únicamente la imagina en un limbo de ensueño. En todo caso, se trata de un narrador consciente de sus limitaciones, de la imposibilidad de atrapar la verdad del pasado y de los problemas que implica la memoria. No obstante, a lo largo de la novela el lector no sabe si el narrador cuenta los hechos mucho tiempo después de ocurridos, si narra desde el útero materno o si su voz es otra más de las múltiples que habitan la mente de David. En ese sentido, podemos decir que estamos ante un narrador fiable y no fiable al mismo tiempo. Todas las posibilidades permanecen abiertas hasta el final de la novela, donde comprendemos que Víctor sufre, a consecuencia de los problemas que se produjeron durante el parto de su madre, una enfermedad que le mantiene postrado y le impide comunicarse con facilidad. Los trazos anteriores en los que se anunciaba a un narrador discapacitado para la escritura cobran sentido para el lector a medida que se acerca el *excipit* de la novela.

No hay una sola voz de cuantas llevo registradas aquí, ni una sola palabra embotada en estos viejos cuadernos escolares —olas interminables y simétricas parodiando una escritura ilegible de discapacitado, es lo que oigo decir— que no esté enraizada en aquel torrente desmoronado y pútrido que mi memoria preserva del olvido. Mi lápiz corre sobre el papel pautado solamente para mantener inviolado su recuerdo (Marsé, 2002: 337).

Todo apunta a que las palabras que ha leído el lector no constituyen el libro de un escritor que rememora su pasado, sino todo aquello que recuerda un hombre que, marcado por las consecuencias de la guerra, trata de dar sentido a su vida.

Ahora alguien ha abierto ventanas y celosías, toco bajo la almohada mi lápiz y mis cuadernos llenos de garabatos como olas persiguiéndose en un mar infinito, y enseguida vendría la prima Lucía con otro vaso de leche y la medicina, después tendré ganas de leer un rato la única novela que conservo de la pelirroja, y le diré a

Lucía: alcánzame *Guerra y paz*. Pero tendré que repetirlo varias veces porque, aunque me esfuerzo mucho, lo que me sale de la boca es algo así como cázame guerripa.

Y es que todavía me cuesta mucho hacerme entender (Marsé, 2002: 344).

El narrador de *Rabos de lagartija* está situado, por tanto, en la ambigüedad. No ha vivido los hechos que cuenta, ya que tuvieron lugar antes de que hubiera nacido, pero se sirve de su imaginación y de la memoria de los otros para reconstruirlos.

El grávido perfil de su cara y de su cuerpo, su postura reflexiva y tristonca, vista a contraluz en esta cocina oscura y estrecha como un túnel, es la imagen más viva y preferida que guardo de la pobreza cotidiana y puntual a la que ella debió enfrentarse, la imagen más cabal y persistente entre todas las que he ido remendando y reconstruyendo en la memoria (Marsé, 2002: 170).

No obstante, no se trata de un narrador inocente. Consciente de sus limitaciones, Víctor se sumerge en la memoria a través de la imaginación que da cabida a una multitud de voces que se contradicen entre sí. El narrador se traslada de este modo al útero materno y con ello no solo logra distanciarse de sí mismo, sino que crea un espejismo que confunde al lector, quien llega a pensar que la voz del narrador es una más de las múltiples voces que pueblan los oídos y la mente de su hermano David. Ambos personajes se intercambian incluso los papeles. La voz narradora interroga a David, como si la acción que este cuenta en sus «aventis» estuviera ocurriendo en el presente. En ocasiones, por tanto, es David el que narra y «el mocososo» (Víctor) el que escucha y pregunta. De esta forma, Marsé profundiza en el mecanismo iniciado con las «aventis» para explicar el pasado traumático de la posguerra.

[...] ¿Es un secreto de la pelirroja? ¡No te des la vuelta y contesta, sanguijuela!, masculla David entre dientes. Si me estás escuchando, dime una cosa. Tú, que el día de mañana serás alguien tan listo y tan importante, eso dice mamá, un artista famoso, ¿tú qué harías en mi lugar, viendo cómo las gasta ese poli fardón y cenizo? Sobre todo después del espanto del otro día.

Yo no vi nada.

¡Se cargó al pobre tío sin pestañear, lo mandó al otro barrio en un periquete! ¡Lo vieron todos los que iban en el tranvía!

Pues a pesar de estar allí, yo no alcancé a verlo. ¿Tanto te cuesta entenderlo, alcornoque? Precisamente por eso, porque no lo vi, puedo imaginarlo mejor que tú. Debió ser horrible.

¿Horrible? ¡Fue terrorífico! Te cuento [...] (Marsé, 2002: 38).

Inserto en un clima internacional de apogeo de la memoria, el narrador de esta novela participa de un concepto de testigo que, como señaló Ana Nuño (2007), no es ya solo aquel que ha visto y oído, sino aquel que se siente investido por los otros para testificar acerca de un hecho del que, como mínimo, ha oído hablar. Esta dimensión colectiva y generacional del testimonio ha sido ampliamente estudiada en relación con la Shoah. Annette Wieviorka (2002) reflexionaba sobre el papel de la figura del testigo en la sociedad contemporánea, específicamente en el contexto francés posterior al Holocausto. Con Norbert Elias, esta autora subrayaba que es la sociedad quien confiere especificidad al individuo. Por ello, la reconstrucción de la identidad de una colectividad requiere ahondar en la dimensión singular del individuo, a través del estudio de los materiales en los que este ha dejado plasmados sus recuerdos (48). La novela de Marsé pone en valor el testimonio y la literatura como vehículos para transmitir la experiencia vivida y para construir el sentir de una colectividad, la de los perdedores de la guerra civil española. La novela sugiere que David, en los años que pudo cuidar de Víctor, le habló de sus padres: «Lo que cuento son hechos que reconstruyo rememorando confidencias e intenciones de mi hermano, y no pretendo que todo sea cierto, pero sí lo más próximo a la verdad» (Marsé, 2002: 20). El narrador se constituye como tal mediante una concepción de la memoria que va más allá del ámbito individual y que apela a la memoria construida y compartida colectivamente, en este caso, en el seno familiar.

¿En qué medida el narrador pone en cuestión la unidad del discurso a través del uso que hace de la memoria y las distintas voces a las que da cabida? Esa unidad no es destruida totalmente —como ocurría en *Si te dicen que caí*— ya que *Rabos de lagartija* presenta en última instancia un solo narrador que recuerda los hechos. Según Joaquín Marco, el narrador, el único testigo de esta historia, lo es por su capacidad de elaborar historias sobre lo que otros le han contado (2008: 86). Y, sin embargo, los hechos se relatan desde perspectivas diversas, ya que la voz del narrador es puesta en cuestión una y otra vez por las voces que este mismo imagina. De esta forma, el narrador es capaz de mirar a través de los ojos de los protagonistas de su relato:

En cualquier caso, tú de ningún modo podías oírlo, porque no estabas aquí ni allá, ni en ninguna parte, monicaco, aún no habías salido del cascarón.

Vale, de acuerdo, tú lo has vivido, pero yo lo he imaginado. No creas que me llevas mucha ventaja en el camino de la verdad, hermano.

Siempre te llevaré ventaja, gusanito.

Yo voy por un atajo.

No quiero discutir contigo. Me confundes. Ya no sé dónde estoy.

En el cuarto de mamá, por ejemplo, cosiendo vestidos para muñecas o probándote blusas y toreritas ante el espejo, mirándote de frente y de perfil [...] (Marsé, 2002: 18).

Víctor describe las escenas como si estuviera viendo una imagen de cine, quizá porque, en su intento de dar cuenta del pasado, no alcanza más que a reproducir imágenes en su mente. En su afán de elaborar un relato coherente, regresa al tiempo de los hechos mediante su imaginación. Ya hemos visto que estos, pese a estar relatados en presente, no se producen en un tiempo real. Todo tiene lugar en el presente de la memoria y es allí donde el pasado se actualiza. Por otro lado, Víctor no conoce la totalidad de lo ocurrido y así nos lo hace saber en diversas ocasiones: «Lo que veo ahora son pequeñas fogatas en la noche. David quemando papeles en el lecho pedregoso del torrente, al atardecer [...] (108).

La única omnisciencia del narrador se fundamenta en su imaginación. Este narra lo que no pudo haber visto y no le pudieron contar, únicamente porque puede imaginarlo. Pero también desconoce y deduce, y decide trasladarse al momento de los hechos, como feto intrauterino, quizás para comprender lo ocurrido, para entender mejor a su hermano, para tratar de colmar las lagunas o, al menos, señalarlas con claridad. De esta manera, el narrador no solo cuenta cosas que nunca pudo presenciar, sino que narra aquello que probablemente nunca le contaron. Difícilmente pudo tener noticia de escenas como aquella en la que el policía interroga a las vecinas para obtener información de Rosa Bartra y conocer sus gustos. Las voces de las vecinas son como las del barranco y como las que resuenan en la cabeza de David. Se establece así un paralelismo entre el barranco —el espacio de las voces de David— y el callejón, donde se sitúan las vecinas. Es significativo que Marsé hubiera pensado en un primer momento titular su libro *Voces en el barranco*, porque las voces que escucha David no son tan diferentes de aquellas que resuenan en la mente del narrador y conforman el relato⁴.

Y luego, como si un ventarrón caliente las hubiera sofocado, las voces se cobijan en el callejón y a la hora de la siesta se repliegan y bisbisean en portales umbríos y en rellanos de escalera, y más tarde se cuecen entre tufos de farinetas y coles hervidas y fritangas de Dios sabe qué, y al caer la noche emiten un silbido de serpiente, como el silbido que anida permanentemente en el atormentado oído de David. Y la

⁴ Sobre el título de la novela, véase Pita (2000).

mano yerta del hombre en la solapa, dejando entrever su autoridad, concitando las voces y el miedo: [...] (26).

Por lo tanto, podemos decir que en esta novela se aprecia una mayor unidad de discurso que en *Si te dicen que caí*, hay un testigo que lo es por el ejercicio de la memoria, porque trata de hacer presente el pasado, pero esa unidad es puesta al mismo tiempo en cuestión por la polifonía de voces que alberga. Pese a todo, Marsé no renuncia en esta ocasión a establecer con claridad para el lector la diferencia entre aquello que fue solo imaginado por el narrador de lo que pudo suceder y le ha sido transmitido. Así, los diálogos que pudieron producirse de forma verosímil están introducidos por guiones, mientras que aquellos que pertenecen al ámbito estricto de la fantasía no lo están. De este modo, se señala que estos últimos son producto de una única voz —la de Víctor que imagina— distinguiendo así lo que pudo suceder de aquello que solo habita en su imaginación y, por tanto, diversas nociones de verdad. Así ocurre, por ejemplo, en la conversación que mantiene David con el fantasma de su padre en el barranco. Marsé da pistas al lector para que este sepa quién narra, pero lo hace con ironía, poniendo la verdad en boca del fantasma:

Te veo borroso, padre.

Tendrás que conformarte con eso. Es más de lo que mereces ver. En mis sueños te veía de otra manera...

Pues eso es lo que hay, muchacho. O lo tomas o lo dejas. Así que abre bien los ojos. *No eres tú quien me sueña.*

No te entiendo (77)⁵.

Juan Marsé enfatiza en esta novela la dificultad —y, en algunos momentos, incluso la imposibilidad— del narrador para contar y recordar esta historia. Esta cuestión está estrechamente relacionada con la imposibilidad de restituir el pasado, problema que ha sido objeto de indagación por parte del escritor catalán en muchas de sus obras. *Rabos de lagartija* narra el pasado desde la perspectiva de un heredero de los vencidos en la guerra, pero su derrota no lo sitúa por encima de los vencedores. En las obras de Marsé todos han sido, de una forma u otra, derrotados (Chirbes, 2002: 91-103). Y, sin embargo, pese a que el narrador se sabe una voz entre otras muchas posibles, sobresale el intento de hacerse entender, de transmitir una memoria que podría desvanecerse tras la muerte de Víctor. Hay en su

⁵ El énfasis es mío.

Sara Santamaría Colmenero (2020): «‘No hay palabras, pero se oyen voces’: testigo y memoria en *Rabos de lagartija* de Juan Marsé», *Cuadernos de Aleph*, 12, pp. 92-114.

empeño un afán por poner cierto orden en el desorden, una lucha continua contra el olvido y una búsqueda de la verdad.

2. La transmisión de la experiencia de los derrotados

Walter Benjamin consideró como rasgo característico de la época moderna la dificultad que posee el individuo para elaborar un relato de su experiencia. En 1936 este intelectual afirmaba que «cada vez es más raro encontrar a alguien que sepa contar bien algo» porque la experiencia —la capacidad de intercambiar experiencias— está en trance de desaparecer. En relación con esa supuesta crisis de la experiencia Benjamin explicó el nacimiento de la prensa y con ello el surgimiento de otra forma de comunicación distinta a la que denominó «información». La información se contrapone a la «transmisión de experiencias» que se producía a través de la oralidad y en un espacio en el que narrador y oyente estaban presentes. La información, a diferencia de lo que ocurre con la narración, solo tiene sentido —según Benjamin— en el instante en que es actual (1961: 189-211).

En *Rabos de Lagartija* el problema de la transmisión de la experiencia está estrechamente vinculado a la cuestión de la memoria de un pasado traumático y al esfuerzo de las generaciones posteriores por integrar ese pasado en un relato coherente, reconocido públicamente, que les permita construir los pilares de su identidad. Ya hemos visto cómo, en última instancia, en *Rabos de lagartija* solo hay un narrador que refleja otras voces. Víctor representa el esfuerzo y la necesidad de dar sentido al pasado de un individuo que no vivió gran parte de los acontecimientos que, sin embargo, han condicionado su vida. La empresa del narrador obedece al deseo de elaborar un espacio de experiencias que le permita construir su identidad en el presente.

En *Si te dicen que caí* —publicada en México en plenos estertores de la dictadura franquista— Marsé creó el mecanismo de las «aventis» para tratar de abordar un pasado traumático del que difícilmente podía elaborarse un único relato coherente. Sin embargo, en *Rabos de lagartija* —en el contexto de una democracia consolidada— el autor se centra en las dificultades para construir un discurso a partir de la memoria de un único testigo que no ha vivido los hechos, pero de los que es su único valedor. Como hemos señalado más arriba, *Rabos de lagartija* fue publicada por vez primera en el año 2000. El cambio de siglo conllevó un giro en las políticas de la memoria llevadas a cabo en el espacio público español, y la novela de Juan Marsé se inserta en los marcos sociales que, con el cambio generacional,

comenzaron a cuestionar de forma reiterada las políticas sobre el pasado de la guerra civil y el franquismo. Pese a que el escritor catalán es un «niño de la guerra», su novela dialoga con los reclamos de aquellos que, si bien no vivieron la guerra, se arrogaban el derecho de dar cuenta de ella; de testimoniar sobre las verdades que hasta entonces se habían mantenido en el ámbito familiar; de certificar las ausencias silenciadas de quienes perdieron la guerra o fueron represaliados por el franquismo. Así pues, el mecanismo narrativo que utiliza Juan Marsé adquiere sentido en el contexto histórico en el que fue escrita, publicada y leída la novela.

Rabos de lagartija coloca al lector frente a un concepto de memoria que no se refiere solamente a la «experiencia vivida» por uno mismo y, por tanto, individual, sino también a la experiencia «pensada» —y vivida también—, a los recuerdos transmitidos que conforman la identidad, tanto como los propios, aunque no sean la misma cosa (Ruiz Torres, 2010). Unos y otros contribuyen a elaborar un discurso acerca del pasado:

Nunca veré los ojos de mi madre, pero sé que bizquean un poco y que su mirada es risueña y clara, del mismo color del infinito, sobre todo cuando escucha una explicación más o menos fantástica de David o cuando sus pensamientos se pierden en pos de mi padre. Y sé también que su piel es muy blanca y que su hermosa cabellera roja es digna de verse. Por eso, en nuestra calle y en el mercadillo, en los puestos de venta de ropa infantil donde la conocen, la llaman la pelirroja (Marsé, 2002: 62).

Maurice Halbwachs (2004), con su noción de marco social, puso de manifiesto cómo las memorias individuales siempre están enmarcadas socialmente. El olvido se produce cuando el recuerdo no puede situarse en esos marcos, quizás porque han desaparecido. La quiebra de la transmisión de la memoria tendría lugar en el momento en que los marcos sociales en los que se produjo un acontecimiento desaparecen.

Para salvar el vacío, las nuevas generaciones se sirven de numerosos mecanismos, entre ellos del arte y de la imaginación, para conformar un espacio de experiencias que les permita fundamentar su identidad. Ese imaginario ha sido denominado «memoria cultural» y ha sido diferenciado de una «memoria comunicativa», transmitida en el día a día (Asmann, 1995). Esa diferenciación ha sido matizada y puesta posteriormente en cuestión (Erlil y Rigney, 2006; Rigney, 2005 y 2008). Ante la imposibilidad de hablar con David, fallecido, Víctor imagina que su hermano hablaba con él cuando este se encontraba en el útero de su madre. De esta forma puede hacerle preguntas sobre lo ocurrido y elaborar un relato coherente, aunque lleno de lagunas.

No sabría hablar de ti, sin hablar contigo, hermano. Me cuesta mucho desenredar tu voz de la mía, y solamente lo consigo a ratos, cuando tu verbo golpea imprevisible y airado y se impone veraz y urgente, testimonial y único, por ser la resonancia cabal de un tiempo que ya para siempre será un refugio imaginario para los dos (Marsé, 2002: 111).

Es significativo que Marsé haya escogido en esta novela el punto de vista de un hombre como Víctor, previsiblemente un adulto con diversidad funcional que imagina esta historia muchos años después. El relato se sitúa en un momento incierto y, dados los paralelismos biográficos existentes entre el narrador y el propio Marsé, nada nos impide pensar que ese narrador se sitúa en el presente en que el autor escribió la novela.

Marsé hizo patente el problema de la experiencia y la transmisión de la memoria mediante la creación de un personaje, Víctor, que no solo tiene dificultades para elaborar un relato sobre el pasado, sino también para transmitir de forma efectiva sus recuerdos. Esta cuestión contrasta con la forma en que trató ese problema en *Si te dicen que caí*. Ambas novelas reflexionan sobre los retos y dificultades que conlleva la transmisión de la memoria sobre la guerra civil y el franquismo. No obstante, mientras que *Si te dicen que caí* enfatiza la dificultad que conlleva dar sentido al pasado, *Rabos de lagartija* asume esa dificultad, pero subraya la necesidad imperiosa de testimoniar el pasado en un momento en el que los últimos testigos están desapareciendo. De ahí que Marsé no renuncie en este caso a elaborar un relato coherente que dé sentido al pasado, dirigido a unas generaciones que no lo vivieron y que necesitan más referentes que los que en su momento habrían requerido los lectores de *Si te dicen que caí* para comprender la realidad del franquismo.

La tensión entre esas dos formas de resolver y afrontar una realidad formada por recuerdos traumáticos (el relato coherente frente a la fragmentación y multiplicidad de voces) está presente también en el interior mismo de *Rabos de lagartija*, en la relación que se establece entre David, el protagonista de la historia, y el narrador. David puede identificarse con los niños que contaban las «aventis» de *Si te dicen que caí* en un intento de comprender la mísera realidad de la posguerra. Este escucha ruidos en sus oídos y en el barranco, múltiples voces que conforman también los recuerdos del narrador. Víctor representa, por el contrario, una promesa truncada, un escritor que, posiblemente, no será capaz de escribir una sola línea legible. Tanto David como el narrador encuentran dificultades para elaborar un relato coherente y veraz de lo ocurrido, pero comparten la determinación de hacerlo.

Rabos de lagartija aborda la cuestión del trauma y de la memoria vivida y transmitida de un modo sensiblemente diferente a como lo hace *Si te dicen que caí*. Ambos pueden ponerse

en relación con dos categorías procedentes del psicoanálisis a las que el historiador Dominick LaCapra recurrió para explicar dos formas de relacionarse con el pasado traumático: el *acting out* o «reactuación» y el *working through* o «elaboración». La «reactuación» implica la pervivencia de la experiencia traumática de forma tal que el sujeto es incapaz de integrarla en el presente. La «elaboración» significa la toma de distancia del sujeto respecto a ese pasado y su recontextualización en un presente que le permita comprometerse con el futuro (LaCapra, 2005: 15-103). El trauma se transmite de unas generaciones a otras mediante mecanismos a menudo inconscientes, a través de los cuales el sujeto puede revivir síntomas postraumáticos de acontecimientos y experiencias que no ha vivido de forma directa. Para comprender las experiencias de los otros, los que nacieron después realizan un esfuerzo de comprensión que va más allá de lo cognitivo y que se establece en el terreno afectivo. Cuando la transmisión de experiencias no se lleva a cabo con éxito puede dar lugar al trauma que está constituido por la experiencia vivida repetidamente fuera de contexto.

El mecanismo narrativo utilizado por Juan Marsé en *Si te dicen que caí* evoca esa repetición del trauma caracterizada por la ausencia de sentido que sugiere la «reactuación»⁶. *Rabos de lagartija*, por el contrario, recuerda la lucha del individuo por llevar a cabo ese trabajo de «elaboración», un trabajo que, no obstante, no siempre puede llevarse a término. Víctor se encuentra así inmerso en un proceso por el cual trata de elaborar el trauma, de darle sentido en su presente. Y, para ello, el mecanismo por el cual se imagina a sí mismo en el útero de su madre le permite tomar la distancia necesaria para llevar a cabo la tarea de «elaboración» del pasado traumático.

Aún no he nacido y ya me estoy muriendo. No pocas veces, en el transcurso de mi vida, habría de lamentar que ella no me llevara consigo esa noche, bien arropado en su ilusión secreta y romántica de ex maestra de escuela represaliada, en esa ensañación ingenua que he sido para ella durante siete meses, una sombra intrauterina con una pluma en la mano. Sal y cuéntalo, habría dicho, de poder hacerlo (Marsé, 2002: 331).

Rabos de lagartija se escribió en un momento en que la cuestión de la memoria había inundado el espacio público tanto en España como en el ámbito internacional y la figura de los testigos comenzaba a adquirir suma importancia, vinculada a los reclamos de justicia y reparación realizados por las asociaciones de víctimas de la guerra civil y del franquismo.

⁶ Novelas como *Volverás a Región* (1967) o *Herrumbrosas lanzas* (1983-1986) de Juan Benet o *Señas de identidad* (1966), *Reivindicación del conde don Julián* (1970) o *Juan sin Tierra* (1975) de Juan Goytisolo utilizan también una estética y unos mecanismos narrativos que podrían ponerse en relación con el concepto de «reactuación», al que se refiere Dominick LaCapra.

En esta novela nos encontramos ante una forma de abordar las cuestiones relativas a los problemas de la memoria en España íntimamente relacionada con los retos que la tercera generación lanzó a la sociedad en general y a las instituciones públicas en particular:

Mi hermano David esgrime temerariamente la memoria de otros como propia, y esa memoria punzante y vicaria, legado de papá y de un abuelo difunto que nunca hemos conocido, contiene las aguas fangosas y violentas de otro tiempo, las aguas que socavaron el lecho del barranco (73-74).

Frente al modelo de gestión pública basado en la idea del «deber de memoria», que implica a menudo un relato único y comprende la memoria y el recuerdo como una cuestión moral, el historiador Ricard Vinyes ha defendido la memoria como un derecho civil (2009 y 2014). No obstante, en la línea de las reclamaciones de justicia y reparación pública de las víctimas del franquismo —que recurrieron a la fórmula del «deber de memoria» frente al olvido—, *Rabos de lagartija* critica el «olvido» característico de las tres primeras décadas de la democracia y se posiciona claramente a favor de recuperar la herencia de aquellos que fueron derrotados en la guerra:

Todo lo que David ve en este salón, siempre que tiene que cruzarlo solo, yendo o viniendo del baño o de la cocina, ya no parece vivir en el tiempo, solamente en la memoria desbaratada de alguien; muebles renqueantes y desplazados, cortinas tiesas y visillos desflecados, grandes cuadros torcidos en la pared, anticuados y sombríos, con liebres y perdices muertas expuestas sobre mesas repletas de verduras y frutas, todo parece no sólo haber sido abandonado hace muchos años con premura y sin el menor afecto por quienes vivieron aquí, sino haber sido repudiado y maldecido, entregado rabiosamente a una voluntaria desmemoria (60).

Asimismo, cabe señalar que David, quien entra a trabajar como ayudante en un estudio fotográfico, muere durante las huelgas de usuarios de tranvías que tuvieron lugar en Barcelona en el año 1951, tratando de realizar unas fotografías no manipuladas que dieran cuenta de la realidad de lo que estaba ocurriendo. David llegó a realizar esas fotografías, pero murió a continuación bajo los raíles. Este hecho apunta la imposibilidad de dar cuenta de la realidad sin valerse del artificio que defiende Marsé. La policía no devolvió a la familia aquella cámara y Víctor nunca pudo ver las imágenes realizadas por su hermano. David queda atrapado en el ámbito de la «reactuación», mientras que Víctor lucha por situarse en un espacio de «elaboración» de la memoria, que haga posible su transmisión.

La ambigüedad acerca del narrador de *Rabos de lagartija* imprime en toda la obra una fuerte presencia del porvenir. Apenas unos años antes de la publicación de la novela que nos ocupa, Marsé había encabezado *El embrujo de Shangai*, publicada en 1993, con un epígra-

fe procedente de *Luna en el sur* (1992), del poeta Luis García Montero, que reza lo siguiente: «La verdadera nostalgia, la más honda, no tiene que ver con el pasado, sino con el futuro. Yo siento con frecuencia la nostalgia del futuro, quiero decir, nostalgia de aquellos días de fiesta, cuando todo merodeaba por delante y el futuro aún estaba en su sitio». Posteriormente, en 2006, coincidiendo con el septuagésimo quinto aniversario de la Segunda República Española, y durante el segundo mandato del presidente conservador José María Aznar, del Partido Popular, Juan Marsé firmó un manifiesto que abogaba por la recuperación de la herencia republicana como horizonte para la democracia española. Dicho manifiesto se publicó en el interior de un libro colectivo titulado *Memoria del futuro* (2006) en el que Juan Marsé incluyó un relato autobiográfico, «Los geranios de la República», en el que reflexionaba sobre las emociones que le producía el recuerdo de la entrada triunfante de las tropas franquistas en Barcelona⁷.

Esa «nostalgia del futuro», que Juan Marsé pone en práctica en tantas de sus obras, y el creciente interés por la memoria observado en numerosos países occidentales a finales del siglo XX, deben ponerse en relación, según Andreas Huyssen, con el descrédito de los imaginarios de la izquierda política, que colapsaron tras la caída del muro de Berlín en 1989, y con la necesidad de proveerse de una utopía que no podía situarse ya en el futuro, sino en el pasado. Según este autor, esa necesidad de situar en el pasado los deseos de un futuro distinto contribuye a explicar la expansión de las culturas de la memoria en los ámbitos nacionales e internacionales (Huyssen, 2002).

Refiriéndose a Juan Marsé, Álvaro Fernández señaló que el advenimiento de otra época, distinta de la posguerra, nunca es positivo en sus novelas, ya que anuncia siempre un incipiente pacto de olvido. Según este autor, en la posguerra que se entrevé en las obras de Marsé «cambian las condiciones de sometimiento, pero la pena es la misma. Los derrotados ya no pasan hambre, pero han perdido su capacidad de soñar, su habilidad para construir un discurso propio» (2001: 86). Desde mi punto de vista, la incapacidad para proyectarse en el futuro y las dificultades del narrador para dar cuenta de lo ocurrido no se deben a la imposibilidad de construir un relato propio sobre el pasado —como demuestra el narrador de *Rabos de lagartija*— sino a la voluntad de Juan Marsé de no redimir el pasado en sus novelas. La presencia de un narrador como Víctor —cuestionado por las voces de su relato— señala, por un lado, la necesidad de construir un relato coherente sobre el pasado, ideológica-

⁷ *Memoria del futuro* contiene también relatos de Almudena Grandes, Carlos Castilla del Pino, Rosa Regàs, Ángel González, Maruja Torres, Benjamín Prado, Manuel Rivas, Bernardo Atxaga y José Caballero Bonald.

mente comprometido con los vencidos y, por otro, la imposibilidad de elaborar un único relato sobre el mismo:

En su día los astros le habían dicho a mi madre que David era el signo que anunciaba la mascarada infame de los tiempos que vendrían, y que yo en cambio sería como la señal de un testimonio luminoso y veraz, pero lo cierto es que viéndome llegar a este mundo de manera tan esquinada y funesta, viendo cómo ella se desangra y se nos va inexorablemente en un quirófano mal equipado y cochambroso, nadie habría pronosticado tal cosa. He nacido prematuro, azul de cianosis y pesando menos que un mosquito, con una lesión cerebral que me tendrá postrado no sé cuántos años y una pinta de niño lobo que tira de espaldas. Durante tres meses, mis tiernas zarpas crecerán entre algodones (Marsé, 2002: 331).

El título de la novela, *Rabos de lagartija*, sugiere la pervivencia de algo vivo en los pedazos arrancados a las lagartijas, en las ruinas del pasado. Evoca, por un lado, el trabajo que supone la búsqueda de la verdad, como laboriosa es también la búsqueda y captura de los animalillos en el barranco por parte de los protagonistas. Hace referencia también al valor curativo que tiene para el narrador el trabajo de «elaboración» del trauma, como curativas parecen ser las tardes que pasan juntos en busca de lagartijas David y Paulino. El hecho de que, una vez cortados por la mitad, la parte de la cabeza muera siempre antes que el rabo, lleva a David a preguntarse: «De nada te sirvió pensar, pobre lagartija. ¿Quién decide ahora estas contorsiones, qué cabeza piensa si ya no tienes cabeza?» (78). Los rabos de lagartija pueden interpretarse así, también, como una alegoría de las voces que resuenan en la cabeza de David, una metáfora del pasado que, a pesar de todo, sigue serpenteando en su cabeza una y otra vez, como lo hace también en la cabeza de su hermano Víctor.

3. Verdades

La preocupación por la verdad es una característica de la ficción sobre la memoria de la guerra civil española, como se observa en novelas como *El corazón helado* (2007), de Almudena Grandes, *Mala gente que camina* (2006), de Benjamín Prado, *Los girasoles ciegos* (2004), de Alberto Méndez o *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas⁸. Sin embargo, mientras

⁸ Refiriéndose a autores como los aquí citados, el fallecido Rafael Chirbes señalaba que los sucesores de Juan Marsé «en el lirismo de la memoria» se habían quedado en la deconstrucción posmoderna. Según este escritor, no habían sido capaces de convertir la memoria en desazón. «La memoria para Marsé no es jamás refugio, ni una guarida en la que agazaparse, ni complacencia de una legitimidad, sino una forma de intemperie» (Chirbes, 2002: 102). Chirbes otorgó una importancia fundamental al hecho de que el trabajo de la memoria, el esfuerzo por recuperar el tiempo perdido, se convierta en las obras de Marsé en un estrepitoso fracaso.

que en obras como *El corazón helado* o *Mala gente que camina* la verdad sobre la guerra civil se presenta como algo oculto que puede sacarse a la luz a través de nuevas investigaciones que tienen en cuenta a los testigos silenciados, en Marsé la verdad del pasado resulta más compleja. Las novelas de Marsé proponen, en cierto modo, una reflexión sobre la articulación entre las esferas de la estética, la moral y la ciencia⁹.

Cuando Marsé aborda el problema de la verdad no lo presenta de forma monolítica, sino que en *Rabos de lagartija* este concepto adquiere un carácter ambiguo y polisémico. Poco amigo de la metaliteratura, Marsé ha insistido, de forma casi obsesiva, sobre la cuestión de la verdad que alberga toda ficción¹⁰. Pese a su desdén por las metanovelas, el escritor barcelonés ha dado cabida en sus obras a reflexiones sobre la forma de narrar o de contar historias. Estas consideraciones son realizadas por los personajes siempre dentro de la diégesis de la historia. Así, en *La muchacha de las bragas de oro* la sobrina del historiador y autobiógrafo Luys Forest le recriminaba a este, al hilo de la escritura de sus memorias, que cuando pretendía ser testimonial no resultaba verosímil, mientras que inventando descaradamente conseguía reflejar la verdad (Marsé, 2000: 221).

En *Rabos de lagartija* Marsé regresa una y otra vez sobre la cuestión de la verdad estética, es decir, sobre la capacidad del arte para hacernos vivir una experiencia que, de otra forma, no podríamos tener. Para Marsé, la verdad, entre otras cosas, tiene mucho que ver con el arte. De ahí que muchas veces, como se desprende del quehacer de sus personajes, la mejor forma de expresar la verdad sea a través de las mentiras. En los diálogos entre David y el supuesto nonato, estos se disputan un lugar aventajado en la búsqueda de la verdad. La imaginación de la que ambos hacen gala se muestra a menudo como la mejor forma de expresarla. Es por ello que el fantasma de su padre le recuerda a David un latinajo que su madre solía repetir: «*fortis imaginatio generat casum*» (181). Por otro lado, David es educado por este y por su madre en la idea de que la verdad es algo que hay que merecer, que es desagradable y que hay que desentrañar: «David empieza a notar la olla de grillos destapándose en su cabeza. / ¿Quién dice la verdad? / Tú para bien la oreja muchacho, masculla papá. La verdad es una cuestión de oído» (281).

⁹ Max Weber señaló en relación con esa cuestión cómo desde la Antigüedad hasta la época del Renacimiento se mantuvo una equivalencia entre las esferas de la moral, la estética y la ciencia. Hasta el siglo XV lo verdadero fue siempre equivalente a lo bueno y lo bello. En la modernidad esas tres esferas se separan irremediablemente y el interés pasa a estar en estudiar cómo se articulan (Weber, 2010).

¹⁰ El escritor ha tratado también este tema en el discurso de recogida del Premio Cervantes (2008), entre otras de sus obras. El texto del discurso fue divulgado por la agencia EFE. Véase Efe (2009). Sobre la verdad de la ficción, desde otras perspectivas, han reflexionado también Mario Vargas Llosa (1989) y Javier Cercas (2001).

La novela contempla, por tanto, dos tipos de verdad: la verdad pública (la verdad del régimen franquista) y la verdad privada, que es para Marsé la verdad con mayúsculas, la de los vencidos en la guerra. David, cuyo objetivo consiste en todo momento en desenmascarar la falacia de la verdad pública, recurre a menudo a la imaginación. Por ello, para el inspector Galván, David lleva la mentira en la sangre. En relación con esto se plantea el problema del fin y los medios. En su afanoso trabajo por desenmascarar la verdad que oculta el inspector Galván tras su fachada de hombre bueno —la de ser un sicario y torturador al servicio del régimen franquista—, David es instruido por su padre en la contrariedad que implica aportar pruebas falsas incluso cuando se trata de condenar a un culpable. Es decir, que el fin, la condena del culpable, no justifica la utilización de medios ilícitos. «No es que mientas para enterrar la verdad, ya lo sé. Lo haces precisamente para desenterrarla, pero, en cualquier caso, mientes...» (297).

David se convierte con el tiempo en un especialista de la fotografía retocada a punta de lápiz. Sin embargo, su verdadero interés se inclina hacia la realización de fotorreportajes. En 1951, durante la huelga de tranvías, se lanza a la búsqueda de una fotografía que muestre la circulación de los tranvías completamente vacíos. Una de las fotografías que logra realizar presenta en el negativo una sombra blanca que, tras el revelado, resulta ser un pasajero. Ante la exigencia de su jefe, que quiere vender retocada esa foto a un medio extranjero, David borra aquella sombra blanca. Sin embargo, no tiene intención de entregar la fotografía y se la ofrece a su hermano Víctor, que tenía entonces seis años, para que juegue con ella. En el intento de conseguir una instantánea sin trucajes que mostrara el conflicto con una imagen de los tranvías circulando completamente vacíos de pasajeros, David pierde la vida, atropellado por uno de ellos cuando trata de huir de la policía. David se había convertido, en palabras de su hermano, en un celador de la verdad, alguien que utiliza el arte para contar lo que considera verdadero:

La verdad aún no existe, pero David ya la dice. No encuentro una forma mejor de explicar esa extraña facultad de mi hermano, la certera puntería de su malicia, esa flecha intuitiva, envenenada de presagios y vigiliadas que le proporcionan una visión supletoria, una especie de segunda oportunidad de la mirada para anticiparse a lo por venir [...] (127).

Por ello, David muere por desentrañar lo que considera la verdad pura y desnuda, sin retoques. Su madre, Rosa Bartra, pone de relieve la diferencia entre la verdad pública y la verdad privada, entre el relato oficial del régimen franquista y las vidas de aquellos que habían perdido la guerra. Así, advierte al inspector, quien ha consentido en mostrarle el in-

forme policial de su pareja, que habrá de conformarse con la verdad pública, según la cual su marido era desafecto al régimen y un alcohólico, reservándose para sí misma los motivos por los cuales este se fue degradando en el alcohol durante la dictadura.

—Hay mucho resentimiento hoy en día, es verdad, para darse cuenta basta con salir a la calle y hablar con la gente, pero ese resentimiento viene porque muchos están pagando errores pasados. Quiero decir que casi todo el mundo tiene algo que ocultar... Vivimos una época terrible, señora Bartra. Con sólo decir la verdad, ya le estás buscando la ruina a alguien.

—Cuando habla de la verdad —dice la pelirroja con sorna—, naturalmente, se refiere usted a la verdad que sustenta el régimen. Pues mire, ya la conocemos, esa verdad: todos culpables, todos pecadores, todos dignos de lástima y merecedores de penitencia. Ciertamente así no hay posibilidad de errar al impartir justicia (229)¹¹.

El novelista apuesta decididamente en esta novela por indagar en la verdad de los represaliados por el franquismo. En este sentido, Álvaro Fernández ha interpretado la elección de Marsé de los relatos infantiles y la influencia en su obra del cine y de la literatura de quiosco como una forma de «adornar» la realidad y superar el relativismo posmoderno. Según este autor, se opera en Marsé una «puesta en crisis» de la referencialidad para terminar sosteniéndola (2004). Ciertamente, Marsé se considera a sí mismo un autor realista y posee una concepción de la novela posmoderna muy peyorativa, ya que la identifica con un formalismo vacío. Sin embargo, como afirmó en la ceremonia de entrega del Premio Cervantes: «una excesiva dosis de realidad puede resultar indigesta, incluso para un adicto a la realidad y al bistec como Sancho y como yo» (2009). Marsé admitió en esa ocasión que «lo inventado puede tener más peso y solvencia que lo real, más vida propia y más sentido, y, en consecuencia, más posibilidades de pervivencia frente al olvido».

4. Conclusión

Rabos de lagartija contribuye a la creación de un clima social, de un discurso público sobre el pasado, en el que cobra importancia desacreditar el relato heredero del franquismo y transmitir la experiencia de aquellos que padecieron la represión. Sin embargo, Juan Marsé

¹¹ La cita de Nietzsche que encabeza la novela cobra sentido en el contexto de la dictadura franquista, a la luz de las palabras pronunciadas por el inspector Galván. «No comprendo para qué se necesita calumniar. Si se quiere perjudicar a alguien lo único que hace falta es decir de él alguna verdad» (Nietzsche, citado en Marsé, 2002: 8).

no pretende establecer la única verdad de lo ocurrido y por ello recurre a un narrador poco fiable que introduce una polifonía de voces similar a la que estructuraba *Si te dicen que caí*. No obstante, mientras que en la novela publicada en México en 1973 no era fácil distinguir qué había de verdad y qué de mentira en el relato de sus narradores, en *Rabos de lagartija*, publicada en la España democrática, prevalece la voluntad de elaborar un relato inteligible sobre el pasado. Frente a la polifonía de voces y a las «aventis» que vertebran *Si te dicen que caí*, publicada en un momento en el que la dictadura franquista era todavía la única realidad que conocían los lectores españoles, se impone en esta última novela el deseo de dar cuenta de un pasado que para muchos resulta lejano.

En 1973 el mecanismo de las «aventis» se mostró como el mejor recurso para abordar un pasado reciente «que no acababa de pasar». Sin embargo, en el año 2000, Marsé renuncia a utilizarlo tal y como había hecho treinta años antes. En el contexto de reivindicación de justicia y reconocimiento de las víctimas del franquismo, encabezado por los hijos y nietos de los represaliados, se impuso la necesidad de elaborar un relato coherente sobre la guerra y sobre la represión franquista. Las «aventis» contribuían a fragmentar el discurso y dificultaban la creación de sentido, de ahí que hayamos relacionado ese mecanismo narrativo con lo que Dominick LaCapra llamó «reactuación», para referirnos a un pasado que regresa continuamente en un presente infinito. La verdad que Marsé parece querer restituir va de la mano de la experiencia acallada de los vencidos en la guerra, de aquellos cuya forma de comprender el mundo se vio truncada y reprimida por la dictadura. El recurso de las «aventis» no está, empero, completamente ausente en esta novela, ya que David y sus voces, recreadas por el narrador en su memoria, realizan una función similar a la de aquellas, poniendo en cuestión una y otra vez el relato del narrador. El complejo mecanismo al que recurre Marsé permite al narrador trasladarse a un pasado que solo existe en su memoria y reproducirlo como si fuera verdad.

Juan Marsé hace presente un pasado de violencia y miseria poniendo de manifiesto la dificultad que ello conlleva y elaborando un relato coherente, que ofrece un sentido. En un momento en el que los últimos testigos de la guerra civil española habían comenzado a desaparecer, Marsé confiere al testigo, Víctor, la tarea de hacer presentes la memoria de quienes ya no pueden recordar y los sueños truncados de los republicanos derrotados en la guerra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ATXAGA, Bernardo (*et al.*) (2006): *Memoria del futuro*, Madrid, Visor.
- ASSMAN, Jan (1995) [1988]: «Collective Memory and Cultural Identity», *New German Critique*, 65, pp. 125-133.
- BENET, Juan (1967): *Volverás a región*, Barcelona, Destino.
- (1983): *Herrumbrosas lanzas. Libros I-VI*, Madrid, Alfaguara.
- (1986): *Herrumbrosas lanzas. Libros VII-XIII*, Madrid, Alfaguara.
- BENJAMIN, Walter (1961): *El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov*, Caracas, Editorial Monte Ávila.
- CERCAS, Javier (2001): *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets.
- CHIRBES, Rafael (2002): *El novelista perplejo*, Barcelona, Anagrama.
- CUENCA FLORES, Josep Maria (2015): *Mientras llega la felicidad. Una biografía de Juan Marsé*, Barcelona, Anagrama.
- EFE (Agencia): «Texto íntegro del discurso de Juan Marsé en la ceremonia de entrega del Premio Cervantes», *Ecodiario.es*, 23 de abril de 2009. Disponible en línea: [<https://ecodiario.eleconomista.es/libros/noticias/1189063/04/09/Texto-integro-del-discurso-de-Juan-Marse-en-la-ceremonia-de-entrega-del-Premio-Cervantes.html>] (20/04/2020).
- ERLL, Astrid y Ann Rigney (2006): «Literature and the Production of Cultural Memory: Introduction», *European Journal of English Studies*, 10, 2, pp. 111-115.
- FERNÁNDEZ, Álvaro (2001): «Juan Marsé: una literatura de origen cinematográfico», en María Payaras y Luis M. Fernández (coords.), *Fin(es) de siglo y Modernismo: Congreso Internacional Buenos Aires-La Plata agosto 1996*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, vol. 2, pp. 819-823.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1992): *Luna en el sur*, Sevilla, Renacimiento.
- GOYTISOLO, Juan (1966): *Señas de identidad*, México, Joaquín Mortiz.
- (1970): *Reivindicación del Conde don Julián*, México, Joaquín Mortiz.
- (1975): *Juan sin tierra*, Barcelona, Seix Barral.
- GRANDES, Almudena (2007): *El corazón helado*, Barcelona, Tusquets.
- HALBAWCHS, Maurice (2004) [1925]: *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos.
- HUYSEN, Andreas (2002): *En busca del futuro perdido: Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, Fondo de Cultura Económica.
- KUNZ, Marco (2002): «¿Una sombra intrauterina con una pluma en la mano?: el narrador (no)nato en *Rabos de lagartija*», en José Belmonte Serrano y José Manuel López de Abiada (eds.), *Nuevas Tardes con Marsé. Estudios sobre la obra literaria de Juan Marsé*, Murcia, Nausicaä, pp. 99-116.
- LACAPRA, Dominick (2005): *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires, Nueva Visión.

- MAINER, José-Carlos (2004): «El peso de la memoria. De la imposibilidad del heroísmo en el fin de siglo», en Antonio Domenico Cusato y otros (eds.), *Letteratura della memoria*, Mesina, Andrea Lippolis, pp. 11-37.
- MARCO, Joaquín (2008): «Lo imaginario en Juan Marsé», en Ana Rodríguez Fischer (ed.), *Ronda Marsé*, Barcelona, Candaya, pp. 247-256.
- MARSÉ, Juan (1982): *Un día volveré*, Barcelona, Plaza & Janés.
- (1985) [1973]: *Si te dicen que caí*, Madrid, Cátedra.
- (1993): *El embrujo de Shangai*, Barcelona, Plaza & Janés.
- (2000) [1978]: *La muchacha de las bragas de oro*, Barcelona, Planeta.
- (2002) [2000]: *Rabos de lagartija*, Barcelona, Lumen.
- MÉNDEZ, Alberto (2004): *Los girasoles ciegos*, Barcelona, Anagrama.
- NUÑO, Ana (2007): «El testigo entronizado, a pesar suyo», *Entesa Judeocristiana de Catalunya*, 31 de enero de 2007. Disponible en línea: [<http://entesajc.blogspot.com.es/2007/01/el-testigo-entronizado-pesar-suyo.html>] (6/09/2018).
- PITA, Elena (2000): «Conversaciones íntimas con Juan Marsé», *Magazine (El Mundo)*, 47, 6 de agosto de 2000. Disponible en línea: [<https://www.elmundo.es/magazine/m47/textos/marse.html>] (20/04/2020).
- PRADO, Benjamín (2006): *Mala gente que camina*, Madrid, Alfaguara.
- RIBEIRO DE MENEZES, Alison (2017): «Introduction: The Future of Memory in Spain», *Bulletin of Spanish Cultural Studies*, 94, pp. 793-799.
- RIGNEY, Ann (2005): «Plenitude, Scarcity and the Circulation of Cultural Memory», *Journal of European Studies*, 35, 1, pp. 11-28.
- (2008): «The Dynamics of Remembrance: Texts Between Monumentality and Morphing», en Astrid Erll y Ansgar Nünning (eds.), *Cultural Memory Studies. An international and Interdisciplinary Handbook*, Berlín/Nueva York, Walter de Gruyter, pp. 345-353.
- ROBLES SÀRRIES, Xavier (2008): *Un jardín de verdad con ranas de Cartón*, 31', DVD.
- RUIZ TORRES, Pedro (2010): «Los discursos de la memoria histórica en España», en Julio Aróstegui y Sergio Gálvez (eds.), *Generaciones y memoria de la represión franquista*, Valencia, Universitat de València, pp. 39-74.
- SILVA, Emilio (2018) [2000]: «Mi abuelo también fue un desaparecido». Disponible en línea: [<http://www.derechos.net/esp/algomas/silva.html>] (06/09/2018).
- VALLS, Fernando (2009): «Teoría y práctica de la “aventura” en Juan Marsé», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 755, pp. 23-27.
- VARGAS LLOSA, Mario (1990): *La verdad de las mentiras*, Barcelona, Seix Barral.
- VINYES, Ricard (2009): «La memoria como política pública», *El País*, 7 de enero de 2009.

- (2014): «La buena memoria. El universo simbólico de la reconciliación en la España democrática. Relatos y símbolos en el texto urbano», *Ayer*, 96, pp. 155-181.
- WEBER, Max (2009) [1919]: *La ciencia como profesión*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- WIEVIORKA, Annette (2002): *L'ère du témoin*, París, Hachette.

«ILUMINAR CON LA LETRA LA TEMIBLE OSCURIDAD»:
ESTRATEGIAS NARRATIVAS PARA REESCRIBIR LA DICTADURA EN
NONA FERNÁNDEZ

IRENE ALIAGA ALEJANDRE

irene.aliaga.noporto@gmail.com

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Resumen: El artículo consiste en un análisis de las estrategias narrativas utilizadas por Nona Fernández, en las novelas *Space Invaders*, *Chilean Electric* y *La dimensión desconocida*, para reconstruir la historia del pasado reciente. La obra de Nona Fernández abre la posibilidad de restituir el recuerdo y configurar una memoria colectiva a partir de la memoria individual y la ficción. Su escritura responde a la pregunta de su generación: ¿cómo abordar, desde el arte, el pasado amputado de la dictadura en un tiempo presente de globalización y sobreexposición mediática? Los mecanismos que se emplean para llevar a cabo dicha reescritura conforman un canon que reúne múltiples perspectivas. Desde el plano más íntimo: los sueños y los recuerdos; desde un plano más objetivo: testimonios y documentos oficiales; y desde el plano literario: la imaginación.

Palabras clave: «Generación de los hijos», Memoria, Chile, Testimonio, Autoficción.

Abstract: This paper consists of an analysis of narrative strategies used by Nona Fernández to rebuild the history of the recent past, in her novels *Space Invaders*, *Chilean Electric* and *La dimensión desconocida*. Nona Fernández's work offers the possibility of returning the memory and compose a collective remembrance based on individual memories and fiction. Her writing answers the question of her generation: How to approach, from art, the incomplete past of the dictatorship in a present of globalization and media overexposure? The mechanisms for rewriting the past constitute an amount of multiple perspectives. From the most subjective level: dreams and memories; from the objective level: testimonies and official documents; and from the literary level: imagination.

Keywords: «Hijos Literature», Memory, Chile, Testimony, Autofiction.

1. Políticas de la memoria. La búsqueda de un arte crítico con su historia

Chile, 1998. Pinochet es detenido en Londres y en este momento histórico la propuesta social se tiñe de incomodidad e incertidumbre por la desorientación ideológica y la inestabilidad de un nuevo sistema que se sostiene sobre las bases del neoliberalismo. Esta etapa está marcada por la pérdida de un valor absoluto que rompe con todas las expectativas fiables de construcción social y política: la caída de Pinochet. Se inicia una nueva búsqueda, conflictiva en todos sus sentidos, en tanto que se apuesta por un nuevo modelo de mercado que, para muchos, acelera la deshumanización de las sociedades.

Este nuevo modelo económico y social abre paso a la anhelada y temida modernización y todas sus innovaciones, forzando al individuo a ver en el progreso un deslumbrante futuro frente a un pasado dictatorial que es preferible olvidar. A partir de este momento, ciertos sectores culturales detectan una relación conflictiva del presente con el pasado y ven en la necesidad de hacer y crear memoria a pesar de estas intransigentes políticas de olvido. Mario Garcés, en la introducción a *Memorias para un nuevo siglo*, insiste en la necesidad de recuperar el pasado reciente: «un mirar hacia atrás que es, más bien, un mirar hacia adentro, en busca de aquello que, a pesar de todo, pareciera indispensable de recuperar y mantener en el nuevo siglo» (2000: 45). La sociedad chilena postdictatorial se encuentra coagulada e inmóvil ante una realidad incapaz de resolver el trauma de la dictadura, embesada por un rápido y superficial revestimiento de democracia que obliga a fijar la mirada exclusivamente en el futuro.

Finalizada la dictadura y sumidos ya en un periodo de democracia —cuestionada, como hemos dicho, en su fondo por algunos—, la nueva generación de artistas considera necesaria la reinterpretación de la Historia desde múltiples imaginarios con un único propósito: crear memoria. Si hablamos de memoria, es imprescindible la mención a uno de los grandes teóricos literarios del siglo XX: Tzvetan Todorov. A partir de la publicación *Memoria del mal, tentación del bien*, el crítico se ocupa de reflexionar acerca de la capacidad humana de ejercer el mal (que remite indudablemente a la idea de la «banalidad del mal» que Hanna Arendt propuso en relación con lo sucedido en el Holocausto). El humanismo, después de las grandes tragedias del siglo XX (Auschwitz, Hiroshima y las numerosas dictaduras latinoamericanas), debe observarse desde una nueva perspectiva, con la presente conciencia del mal inherente a la naturaleza humana. Se produce así un desencanto, la mirada desangelada que Todorov dirige hacia el hombre de su tiempo muestra la desesperanza de reconstruir un mundo al margen del recuerdo.

Es significativa para este estudio la conferencia que Todorov imparte en el Museo de la Memoria de Chile (2012) invitado por el entonces director Ricardo Brodsky, donde pronunció un discurso que lleva por título «Los usos de la memoria». En él, Todorov propone lo que más adelante veremos expresado en las ideas de Ricoeur o Nelly Richard: la inseparabilidad del pasado con el presente. La consecución del tiempo traza una línea indisoluble entre lo que fuimos y lo que somos; todo aquello que tuvo lugar en el pasado repercute irreversiblemente en la identidad del presente. Por consiguiente, esta relación no es casual, y el vínculo inseparable entre dichas temporalidades se sostiene sobre un elemento que nos constituye como seres humanos: la memoria. Es la memoria, individual o colectiva, la que, como expresa Todorov, configura una «conciencia del tiempo trascendido» (2013: 19).

Otro aspecto interesante que sostiene Todorov es la contradicción que configura la naturaleza de la memoria: «La memoria no se opone al olvido [...] Querámoslo o no, jamás tenemos acceso a las huellas físicas y psíquicas de lo ocurrido» (23). El olvido es inherente al acto de recordar en tanto que, como seres humanos, son muchos los aspectos que se vuelven irrecuperables y dan como resultado un relato vago y defectuoso, y requiere de una labor que va más allá del simple ejercicio de recordar. En términos de Ricoeur, se abre una «paradoja» entre la posible falsedad del recuerdo y la necesidad de buscar en él un atisbo de verdad (1998: 30).

«La memoria es el presente del pasado» (Ricoeur, 1998: 16) y adquiere diferentes enfoques dependiendo del tiempo presente en que se sitúe el acto de recordar; las sociedades actuales ven la necesidad de armar y consolidar un discurso completo sobre su pasado y ponen en marcha diferentes mecanismos que, dependiendo de la institución, dan como resultado un discurso más o menos veraz. El proceso de recuperación de los hitos históricos que han causado graves heridas, reveladas aún en la actualidad, abre un interesante debate acerca de cómo manejar los materiales de un pasado traumático. Los recursos memorísticos que permiten el acceso al pasado amputado se alejan de la mimesis tradicional, abren una fisura en el discurso rememorado y sitúan al lector en una posición escéptica con respecto a lo que se había computado hasta entonces¹.

El monopolio de la reconstrucción memorística en la literatura, terminada la dictadura, ha pertenecido durante mucho tiempo a la literatura testimonial, cuyo ejercicio documental pone como base la objetividad del discurso histórico. Digamos que esta literatura participa

¹ «La confusión entre lo irreal y lo real o, por así decir, su propensión a alucinar, motivan que la imaginación se encuentre bajo sospecha en cuanto núcleo falaz de la *dóxa*, en cuanto trampa de toda mimesis, de toda imitación o copia» (Ricoeur, 1998: 30).

directamente, con la autoridad que se otorga, en la conformación de la memoria colectiva nacional. Sin embargo, recientemente ha tenido lugar un cambio de enfoque muy significativo en la literatura, en relación con una nueva generación, cuyo objetivo es proyectar una perspectiva individual y, en gran medida, subjetiva, de las circunstancias históricas. De esta manera, la nueva hornada de escritores se propone rescatar los hechos fundamentales de la dictadura desde la experiencia personal para contribuir a la reelaboración del discurso colectivo. Esta variedad de perspectivismo ofrece un amplio abanico de miradas y relecturas de la dictadura; el arte se concede la potestad de abrir nuevas posibilidades artísticas que convergen en un fin común.

Todo esto queda encuadrado en la llamada «literatura de los hijos» —iniciada previamente en Argentina—², que asume lo que Todorov señalaba como la indisolubilidad del pasado con el presente; por ello apuestan por entablar un diálogo crítico entre ambos tiempos. Esta idea se consolida fundamentalmente con las aportaciones de Nelly Richard, crítica y teórica de la vinculación entre arte y política en la transición chilena, que apela a la necesidad de entender que no hay un presente desligado del pasado, pues una historia traumática no se divide en compartimentos estancos. Siguiendo esta pauta, las producciones artísticas —Richard se ocupa principalmente de las actuaciones performativas— se ven obligadas a mantener un diálogo crítico entre dichas temporalidades que, consecuentemente, constituyen una sola. En definitiva, las consideraciones de Todorov, Ricoeur y Richard coinciden en el deber de la cultura para reinterpretar el pasado desde diferentes miradas hasta configurar un relato sin tabúes. Será, por suerte, un relato crítico que cuestione el modo en que se ha configurado el discurso oficial de la historia reciente, y será un ejercicio que posibilite la resolución de un trauma histórico. En conclusión, sintetizado en las ideas de Richard, crear memoria es en este tiempo un proceso de reinterpretación, resignificación y perpetuo cuestionamiento de las totalidades del pasado (1998: 29).

«La generación de los hijos» desecha los mecanismos utilizados por la generación que les precede para hablar del horror. Se produce una reinención del lenguaje con el objetivo de narrar lo que todavía no tiene nombre. El trauma tiene consecuencias ineludibles en la forma de enunciarlo y provoca lo que Elizabeth Jelin explica en *Los trabajos de la memoria*: «Los acontecimientos traumáticos conllevan grietas en la capacidad de narrativa, huecos en

² La perspectiva de los hijos no es exclusiva de Chile; puede considerarse la repercusión inevitable de las dictaduras del Cono Sur. Argentina cuenta con una generación de escritores que vivieron la dictadura (1976-1983) durante la infancia o la juventud y que se preocupan posteriormente por abordar el tema de la memoria desde diferentes enfoques. Ellos iniciaron la literatura de los hijos, en todo caso, antes que los escritores chilenos. Los autores más representativos de este contexto son, entre otros, Félix Bruzzone, Marta Dillon, Patricia Pron o Mariana Eva Pérez.

Irene Aliaga Alejandre (2020): ««Iluminar con la letra la temible oscuridad»: estrategias narrativas para reescribir la dictadura en Nona Fernández», *Cuadernos de Aleph*, 12, pp. 115-136.

la memoria» (1998: 28). Tal vez el cambio más significativo en la forma de enfrentarse a la narración del pasado es asumir como propios los vacíos heredados e incorporarlos o completarlos con nuevas estrategias ficcionales. Por ende, hay ensamblados dos procedimientos durante toda la producción literaria de este momento: la experiencia de narrar lo inenarrable y la tarea de llenar los vacíos de una historia fragmentada a la que se enfrentan desde el presente.

Nelly Richard afronta la cuestión más relevante que motiva este estudio: ¿cómo abordar desde el arte este proceso de memoria en un presente en conflicto con el pasado? La respuesta reside en determinadas producciones artísticas que han ido configurando el panorama cultural chileno durante las últimas décadas. Mario Garcés, bajo su perspectiva, sostiene esta misma idea y argumenta que la cultura tiene una deuda moral con la sociedad que se hace visible en el renovado modo de mirar hacia el pasado traumado (2000: 60, 91). En conclusión, la literatura desafía los entramados sociales que amenazan el nuevo siglo: el recuerdo de la violencia y el avasallamiento del neoliberalismo. Por tanto, lo problemático de la memoria para los nuevos escritores es buscar el modo de crear un debate crítico y no una mimesis del pasado. El cometido de esta nueva literatura es abrir nuevas aristas, explorar nuevos territorios y posibilidades creadoras para recordar y reconfigurar el pasado.

El presente de la nueva generación de escritores se encuentra dominado por un proyecto de sociedad neoliberal cuya política de mercado es fuertemente capitalista; hay una primacía del mercantilismo y del consumo que enajena a los individuos y paraliza el cuestionamiento de lo intolerable. El deseo por los avances tecnológicos y la hegemonía de los medios audiovisuales, que se sustentan en un lenguaje publicitario, inocuo y superfluo, mantienen a la población anestesiada y refuerzan (porque pasan desapercibidas) las políticas de olvido. Por consiguiente, este estado de alienación suscita una reacción por parte de la literatura para enfrentarse a un mundo engañosamente perfecto. En palabras de Nelly Richard, se inicia una etapa en la que hay que «quebrar el lenguaje neoliberal con la experiencia de los restos para elaborar o reelaborar un arte crítico» (2019b).

2. La «generación de los hijos». Nona Fernández

El término «generación de los hijos» fue tomado por la crítica a partir del título que Alejandro Zambra da a un capítulo de *Formas de volver a casa* y a un ensayo de *No leer*. Con este apelativo se pretende hacer referencia a un grupo de escritores —nacidos, aproximadamente, entre 1960 y 1980— cuyo contexto es compartido y determinado por haber vivi-

do la infancia y juventud en dictadura y la madurez en el periodo de transición. De un modo analítico, podríamos describir a los integrantes de este grupo como supervivientes de la dictadura y víctimas de la transición.

Zambra, con este término —que confiesa haber acuñado sin pretensión categorizadora—, designa la importancia de enfrentar los recuerdos infantiles y asumir la tarea de reescribir el relato histórico desde una perspectiva individual³. La narrativa de los hijos parte de los espacios más íntimos, y desde ahí se pretende reconstruir el relato familiar para dar cuenta de una nueva representación del pasado reciente. Tanto la historia familiar como la historia política son las fuentes de un relato con el que se pone en juego resolver la propia identidad y participar en la configuración de una memoria colectiva.

Este emprendimiento hacia una literatura subjetiva materializa el cambio con respecto a la literatura testimonial precedente, que puede concebirse como un fenómeno casi global en las narrativas contemporáneas. Cobra especial interés el espacio biográfico y se toma la individualidad del narrador como el punto de partida para la recreación de una historia que va completándose con otros recursos de la ficción. Beatriz Sarlo habla de ello en *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*, donde se percibe cada vez más el interés por sujetos cotidianos pues de ellos es posible extraer experiencias vividas en primera persona, que aportan una modalidad de testimonio nuevo: «El pasado vuelve como cuadro de costumbres donde se valoran los detalles, las originalidades, la excepción a la norma, las curiosidades» (2005: 19). El espacio privado se convierte en material novelable en tanto que ofrece una mirada individual y original hacia el pasado; «la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada» (22).

La confrontación entre todos los puntos de vista que ofrece esta generación diseña un espectro de múltiples miradas individuales y una amplia colección de recuerdos íntimos; con ellos se compone un tejido literario capaz de urdir una memoria polifónica que se asienta en el presente como un material válido para la memoria colectiva.

La perspectiva escogida del hijo los sitúa en una posición crítica que abre la discusión estética y ética sobre esta elección, problematizando las anteriores y actuales representaciones de la memoria sobre el pasado reciente. Para estas novelas, la construcción ficcional de la memoria no se articula como un relato coherente y cronológico, sino que se estetiza justamente como una suerte de ruina [...] y de significaciones que permiten acceder al pasado, pero siempre de modo incompleto (Franken Osorio, 2017: 189).

³ «Quienes nacimos en dictadura crecimos buscando y contando la historia de nuestros padres y tardamos demasiado en comprender que también teníamos una historia propia» (Zambra, 2018a: 270).

Irene Aliaga Alejandre (2020): «“Iluminar con la letra la temible oscuridad”: estrategias narrativas para reescribir la dictadura en Nona Fernández», *Cuadernos de Aleph*, 12, pp. 115-136.

Es posible hacer una agrupación generacional, más que por la coincidencia cronológica, por la proximidad en el enfoque de la narrativa: la mirada hacia el pasado dictatorial como un tiempo cifrado que pretenden esclarecer a través del recuerdo individual, los materiales documentales y, en algunos casos, la ficción.

En Chile, Alejandro Zambra (1975), Nona Fernández (1971), Alejandra Costamagna (1970), Álvaro Bisama (1975) y Diego Zúñiga (1987) protagonizan esta generación. La intención de estos escritores es crear, explorando las posibilidades de la ficción, un retrato testimonial del pasado dictatorial, cuestionándolo y poniendo en juego su identidad en una realidad social sin memoria y traumatizada, donde no se reconocen. De modo que se trata de un ejercicio visceral que va desde la introspección del *yo*, en determinado contexto, hacia el escrutinio social. Es así como contribuyen, desde la memoria individual, a la reescritura y el cuestionamiento de la memoria colectiva del pasado histórico, aunque con un cambio de expresión que los diferencia de la melancolía, por los sueños perdidos, de la generación anterior. Mediante la utilización de un tono predominantemente irónico se ponen en tela de juicio ciertas consignas de la sociedad actual. Este cambio abre, para Fandiño, «otras posibilidades de producir sentidos a partir del trauma histórico heredado que requiere ser releído y resignificado en el nuevo contexto» (2016: 142).

En efecto, la pretensión de dar una nueva interpretación al pasado es la consecuencia de haber recibido retazos de verdad sobre la historia de la dictadura, un discurso intercedido por diferentes condicionamientos: partidismo, censura o, simplemente, silencio. En palabras de Jaime Pinos, se trata de «una generación afantasmada que se hizo adulta en el hermetismo y la mudez dominantes» (2016a: 101). Los hijos de la dictadura son aquellos que se saben perseguidos por un pasado terrible de violencia, pero no conocen una verdad imparcial para hacer juicios y abrir debate. Patricio Guzmán⁴ en el documental *La memoria obstinada* expone esta contradicción y muestra la exasperación de los jóvenes por tratar de acercarse a un pasado silenciado; la conciencia de haber recibido una información manipulada y distorsionada de la realidad y, con ello, la importancia de liderar la escritura de la memoria desde una nueva perspectiva. Según plantea uno de los profesores del documental:

⁴ Nelly Richard considera la labor documental de Patricio Guzmán un desafío al lenguaje mecánico e insensible de los relatos históricos oficiales. Reconoce que el ejercicio de la memoria, en los documentales de Guzmán, pasa por el tamiz de la imaginación rebelde rechazando el presente conformista y dominado por la exposición mediática donde se insertan imágenes vacías que no dan pie a un debate crítico con el pasado (2019a).

Irene Aliaga Alejandre (2020): «“Iluminar con la letra la temible oscuridad”: estrategias narrativas para reescribir la dictadura en Nona Fernández», *Cuadernos de Aleph*, 12, pp. 115-136.

En esta hora difícil en que han caído los modelos, las ideologías sirven de bien poca cosa, debemos asumir la tarea de constituirnos en imágenes vivientes para que los jóvenes que miran para todos lados buscando de dónde agarrarse sepan que esto no es un naufragio, es una tembladera de piso, nada más (Guzmán, 1997).

Los escritores de esta generación han sido testigos indirectos de la dictadura, «hijos de desaparecidos, de sobrevivientes, de exiliados, hijos apropiados y restituidos» (Fandiño, 2016: 140). Por este motivo, de acuerdo a la teoría de Marianne Hirsch, deberíamos hablar de «posmemoria», concepto que designa el recuerdo de una generación posterior a la generación de adultos que vivieron la dictadura y que, debido a ello, se presenta fragmentada (Jara Pérez, 2015: 9). Sin embargo, no todos los críticos han aceptado este término: Beatriz Sarlo, de nuevo en *Tiempo pasado*, considera que segmentar la memoria en función de las generaciones supone una partición excesivamente ceñida y poco práctica a la hora de analizar las narrativas del pasado. Sarlo afirma que «toda narración del pasado es una representación» (2005: 129) y, por tanto, una contribución al proceso de crear memoria. En todo caso, Sarlo reconoce que el término posmemoria puede funcionar si este determina las particularidades en las que se encuentra la generación que rememora. Este sería el caso de una generación que, como insiste en su obra, experimenta ese «giro subjetivo». Una generación cuya narrativa nace de la subjetividad y de la memoria individual para alcanzar finalmente una memoria colectiva.

De igual modo, Franken Osorio niega la utilización del término «posmemoria» argumentando que no es menos legítima la voz de generaciones alejadas del periodo histórico que se quiere evocar: «No es una memoria en segundo grado [...] o de menor valor que la de los padres, sino otra memoria, diferente y articulada desde la mirada del *hijo* y su necesidad actual de comunicar la experiencia» (2017: 189). Por este motivo, a pesar de las discrepancias y el conflicto que pueda generar la oscilación entre ambos términos, continuaremos abordando este estudio desde la perspectiva de Sarlo y Osorio. De acuerdo a su enfoque, consideramos que, efectivamente, el proceso de crear memoria es atemporal e independiente de los agentes que se propongan dicho ejercicio.

Esta nueva narrativa se sirve de una amplia variedad de materiales, objetivos y subjetivos, entre los que se encuentran: el documento oficial, el testimonio generacional, la vaguedad de los recuerdos propios, la imaginación o la información que proviene de otros planos de la conciencia, como los sueños. Tatiana Torres Agüero trabaja el tema de la memoria en relación con el espacio y afirma que «los hijos-testigos deben, entonces, reconstruir la historia a partir de una memoria precaria, cuyos testimonios son borrosos y necesitan ser articulados por la ficción» (2016: 111). Concluyentemente no es de extrañar que la autoficción

sea dominante en estas narrativas debido a la carencia de materiales suficientes, o suficientemente certeros, para configurar un relato enteramente testimonial. Los narradores de este tiempo van reconstruyendo el pasado a partir de piezas de diferente naturaleza, creando una mezcla en la que nada predomina y todo queda puesto en duda. Se crea una miscelánea con los ingredientes que Logie y Willen, en «Narrativas de la posmemoria en Argentina y Chile», enumeran: «Cruza el formato del testimonio con la autoficción o con el registro fantástico y combinan la referencialidad con la autorreferencialidad» (2015: 4).

En otro cauce, aunque con la misma finalidad, las mujeres de esta generación marcan un punto de inflexión en la literatura chilena, desafiando el modelo de mujer pasiva que trata de imponerse desde la dictadura hasta esta nueva etapa neoliberal.

Hortense Sime, citando a Guerra, afirma que: «“El cuerpo” es una temática fundamental en las décadas siguientes. Será una metáfora individual y social muy utilizada para reconstruir un mundo en descomposición y recomposición» (2017: 22). Una gran parte de mujeres de esta generación consagra el cuerpo como creador de nuevas normatividades y el lugar desde donde es posible cuestionar los límites, romper con las estructuras sociales y con lo políticamente correcto. Recordar desde el presente la vulnerabilidad del cuerpo — violado en dictadura y violentado en la modernidad— señala la necesidad de evitar la repetición de cualquier tipo de política totalitaria. En esta línea, la mujer como sujeto literario se sitúa en un doble plano de denuncia: por un lado, entabla un diálogo crítico con el pasado en un proceso de crear memoria y, por otro, reacciona ante sistemas jerarquizados, como el patriarcado, que siguen dominando la actualidad.

Patricia Espinosa, en «Memoria e insubordinación en la narrativa de mujeres chilenas del siglo XXI», elabora un corpus de novelas escritas a partir del año 2000; entre las autoras que conforman este canon se encuentran Nona Fernández, Lina Meruane, Beatriz García Huidobro, Eugenia Prado, Yosa Vidal, Fátima Sime, Andrea Jeftanovic, María José Viera-Gallo, Rossana Dresdner y Paulina Flores. En estos textos el sujeto narrativo es comúnmente una mujer subyugada por un sistema patriarcal y de silencio histórico que le impide no solo liberarse de la subjetivación social impuesta, sino también desarrollar una identidad plena. Espinosa concluye con esta reflexión:

Mediante el recorrido analítico por estas diez narraciones de autoras chilenas que comienzan a publicar a partir del 2000, hemos podido constatar que la ficción se articula a partir de la presencia de la memoria como mediadora y posibilitadora de subjetivación, es decir, el devenir del sujeto y el proceso de sujeción (2015: 180).

Nona Fernández⁵ se incluye en este contexto y sus novelas destacan por introducir personajes femeninos que funcionan como hilos conductores entre presente y pasado, mujeres capaces de recordar o interpretar recuerdos ajenos. Estos personajes contribuyen tanto a la construcción de memoria como a la proyección de la mujer como sujeto independiente. En su primera obra, *Mapocho* (2002), la protagonista hace un recorrido histórico de la violencia y la dominación en Chile. La novela *Av. 10 de Julio Huamachuco* (2007) está protagonizada por una mujer que logra salvar a un antiguo compañero de colegio de una dimensión oculta donde se encuentran los niños que han muerto durante la dictadura. En la novela *Fuenzalida* (2012) es también una mujer quien reconstruye el recuerdo de la historia familiar destruida por las consecuencias de la represión dictatorial. Aunque *Space Invaders* (2013) esté narrado mediante voces colectivas, el centro del relato es la desaparición de una niña. De nuevo, en *Chilean Electric* (2015) es una mujer quien interpreta los recuerdos de su abuela y, por último, *La dimensión desconocida* (2016) está protagonizada por otra mujer que recolecta los testimonios de un torturador.

Puntualmente, la autora que estudiamos reconoce que el punto de partida de su proceso creativo es sentir la necesidad de expresar un punto de vista; escribir, para ella, es profundizar y crear un material de entrada hacia un tema concreto (Fernández, 2016b). Casi por entero, su obra tiene como base las secuelas psicológicas de la dictadura en individuos aturdidos por la modernización de Santiago. Por lo tanto, sus textos participan, mediante la interpretación crítica del recuerdo, en la reescritura y resignificación del pasado, engranando la memoria individual en la memoria colectiva. Su obra dibuja un movimiento descendente, una bajada hacia los lugares oscuros de la sociedad chilena, donde se encuentran las verdades más dolorosas de la Historia.

3. De la memoria individual a la memoria colectiva. Estrategias narrativas para reescribir la dictadura

La literatura de Nona Fernández configura una totalidad mediada por la apelación al pasado y la recuperación de la memoria, a través de unos procesos narrativos que profun-

⁵ Las producciones artísticas de Nona Fernández (Santiago, 1971) ocupan una amplia variedad de géneros y territorios. Se define como actriz, escritora y guionista (de documentales y melodramas televisivos). Comienza su incursión en la literatura con *El cielo* (2000), una colección de cuentos, seguido por su primera novela *Mapocho* (2002). Cinco años más tarde publicará *Av. 10 de Julio Huamachuco* (2007) y, posteriormente, *Fuenzalida* (2012); ese mismo año estrena una obra de teatro titulada *El taller* (2012). Tras ello, *Space Invaders* (2013), *Chilean Electric* (2015), *La dimensión desconocida* (2016) y su última publicación hasta la fecha *Voyager* (2020).

Irene Aliaga Alejandre (2020): «Iluminar con la letra la temible oscuridad»: estrategias narrativas para reescribir la dictadura en Nona Fernández», *Cuadernos de Aleph*, 12, pp. 115-136.

dizan y revelan las zonas ocultas de la violencia dictatorial: «La literatura, en general, es un tremendo espacio para ir iluminando zonas oscuras que tienen que ver con la memoria» (Fernández, 2018b).

Fernández se desprende de la tónica de su generación fundamentalmente porque en sus textos se aprecia una búsqueda por recuperar el recuerdo ajeno y contrastarlo con la experiencia individual —de un sujeto autoficcional y muchas veces autobiográfico—. De esta manera, la obra de Nona Fernández pone a prueba la calidad y la veracidad del recuerdo mediante el cambio de perspectiva, y ofrece la posibilidad de escuchar voces poco frecuentes. En suma, queda como resultado un relato memorístico que aúna testimonios y recuerdos —en ocasiones revelados en sueños— sellados por la imaginación del narrador.

Entre las estrategias que se distinguen en los textos, es clave la utilización de materiales que se presentan como transversales desde el punto de vista argumental y temporal —dado que algunos de ellos se corresponden con momentos generacionalmente decisivos—. Se trata de un elemento que funciona, a la vez, como objeto y como metáfora, articulando el sentido del texto y jerarquizando su estructura. Por un lado, podemos hablar del videojuego que da título a la novela *Space Invaders*, popularizado en la década de los ochenta, y la serie norteamericana *La dimensión desconocida* («The Twilight Zone»), cuya llegada a Chile pertenece a los años setenta. Funcionan del mismo modo otro tipo de elementos histórico-sociales, como la llegada de la luz a Santiago que atraviesa el argumento de *Chilean Electric* o la fundación del Museo de la Memoria en *La dimensión desconocida*, definido como una «versión legitimada de nuestra memoria reciente [...] ¿Quién elige lo que debe ir? ¿Quién decide lo que queda fuera?» (Fernández, 2017: 38).

La estructura de las obras se somete al patrón de estos materiales o acontecimientos. En el caso de *Space Invaders*, avanzar en la lectura supone la pérdida progresiva de vidas en el juego —cuyo sentido metafórico es pertinente con la temática de la obra—. El primer capítulo, «Primera vida», describe el estricto disciplinamiento escolar de un grupo de niños que empiezan a recordar algo ocurrido en su infancia; «Segunda vida» es la narración de sueños y recuerdos acerca de la vida familiar de la compañera Estrella González J.; en el capítulo «Tercera vida» se hace pública la resolución del caso de los profesores degollados⁶, y al mismo tiempo se recuerda que Estrella dejó de ir a clase porque su padre estuvo impli-

⁶ Este caso se corresponde con el secuestro y asesinato de los profesores Manuel Guerrero Ceballos, Santiago Nattino y José Manuel Parada en marzo de 1985, debido a su colaboración con el Partido Comunista de Chile y la Vicaría de la Solidaridad, desde donde recibieron testimonios de agentes de la CNI.

Irene Aliaga Alejandre (2020): «Iluminar con la letra la temible oscuridad»: estrategias narrativas para reescribir la dictadura en Nona Fernández», *Cuadernos de Aleph*, 12, pp. 115-136.

cado en esas muertes. Por último, en «Game over» los niños de la novela se enteran de que, muchos años después, Estrella ha sido asesinada por su marido.

Esta pequeña novela encarna en los personajes el procedimiento de exterminio que tiene lugar tanto en el videojuego como en la realidad, pues precisamente la década de los ochenta se considera la más violenta de la dictadura. Además de esta referencia a la situación social, el videojuego funciona como una barrera aislante de los crímenes ocurridos en esos años. «En la misma pantalla televisiva en la que antes se jugaba al Space Invaders ahora aparecen los carabineros responsables de las muertes» (Fernández, 2016a: 83). El protagonista de *Formas de volver a casa* de Zambra, un niño también por este tiempo, recuerda con extrañeza a Pinochet como una figura desagradable que interrumpía la programación regular⁷. Por el contrario, el videojuego actúa como una pantalla impenetrable en la que no puede entrometerse el discurso político.

En la siguiente novela, *Chilean Electric*, un recibo de luz, adjunto en las primeras páginas, articula la secuencia de los capítulos. El primero de ellos es «Registro de Instalación», donde la protagonista de la historia, después de haber escuchado durante años la anécdota de su abuela sobre la llegada de la luz a Santiago, descubre que el testimonio es falso. En el segundo capítulo, «Registro de consumo», la narración se sitúa en el pasado reciente de la narradora, rememora acontecimientos históricos —como la Jornada por la vida— y revisa varios casos de detenidos desaparecidos de los años 80. El capítulo llamado «Deuda pendiente» registra numerosas situaciones de violencia de las que la narradora se sirve para adoptar una conciencia social y asumir la escritura como deudora de las atrocidades. Finalmente, en el último capítulo, «Corte en trámite», tiene lugar la muerte de la abuela y la reflexión final sobre la importancia de la escritura para iluminar el pasado.

La última novela que nos atañe, *La dimensión desconocida*, sigue un camino dividido en zonas como si se tratara de un paseo por el Museo de la Memoria, cuyo itinerario se ramifica en dimensiones desconocidas al modo de «The Twilight Zone». En el primer capítulo, «Zona de Ingreso», la protagonista recuerda una entrevista publicada en *Cauce*, donde Andrés Antonio Valenzuela Morales, un torturador retirado, confiesa sus crímenes; «Zona de Contacto» es un recorrido por la historia de las víctimas de la dictadura, de nuevo, una toma de conciencia de las atrocidades del poder. «Zona de Fantasmas» narra el procedimiento que sigue Valenzuela para escapar de Chile y la ayuda brindada por la Vicaría de la Solidari-

⁷ «Pinochet, para mí era un personaje de la televisión que conducía un programa sin horario fijo, y lo odiaba por eso, por las aburridas cadenas nacionales que interrumpían la programación en las mejores partes» (Zambra, 2018b: 21).

Irene Aliaga Alejandre (2020): «“Iluminar con la letra la temible oscuridad”: estrategias narrativas para reescribir la dictadura en Nona Fernández», *Cuadernos de Aleph*, 12, pp. 115-136.

dad. Por último, en «Zona de Escape» sale a relucir, una vez más, la historia de Estrella González, cuyo padre estuvo implicado en el caso de los degollados.

Podría trazarse entre las tres novelas un seguimiento temporal y evolutivo de la figura del *hijo* —en el sentido generacional— y los caminos que va siguiendo hasta adquirir un discurso propio. En ese caso, *Space Invaders* sería la prefiguración de la dictadura desde la perspectiva infantil, el desconocimiento y la incomprensión, la rememoración de un tiempo en que los niños se percatan, sesgadamente, de los mecanismos del poder. Seguidamente, *Chilean Electric* supone la conciencia de un pasado que no se recuerda con claridad, la necesidad de acudir a la generación anterior para contrastar recuerdos y recaudar testimonios: «La huella de un tiempo que no podemos recordar aunque lo intentemos. Quizá el misterio de ese pasado es lo que lo vuelve necesario» (Fernández, 2018a: 28). Y, por último, *La dimensión desconocida*, donde el niño es ya un adulto responsable de completar los vacíos de la historia mediante un ejercicio de imaginación. En este nivel, se aprecia una conciencia interpretativa madurada, una mirada adulta que juzga su pasado y consolida un relato propio.

La variedad de estrategias narrativas que sustentan la obra de Fernández ha llevado a una parte de la crítica a considerar sus textos genéricamente «híbridos»; en ellos se aprecia una miscelánea entre lo autobiográfico, testimonial, ensayístico y ficcional (Peller, 2017: 1).

Space Invaders es una novela con un entramado mayoritariamente autobiográfico. Se constituye a partir de recuerdos y su revelación onírica, conformando una narración polifónica de un grupo de estudiantes desconcertados por la desaparición de Estrella. Los sueños de los personajes ocupan una parte primordial en el relato; cada uno de ellos se expresa desde los espacios más íntimos de su memoria individual: «Fuenzalida dice que cada uno sueña como puede. Que mientras ella escucha voces, y otros solo ven imágenes, Maldonado tiene todo el derecho a que sus sueños estén contruidos de palabras» (Fernández, 2016a: 27).

La novela se abre con una cita de *La cámara oscura* (1973) de Georges Perec⁸; esta referencia resulta significativa dado que apunta a la configuración narrativa de la novela, subordinada completamente a la arbitrariedad inconsciente de los sueños. En palabras de Jorge Pinos, se configura «un relato construido siguiendo la gramática compleja y fragmentaria de los sueños» (2016a: 99).

⁸ Perec (París, 1936-1982) en este texto realiza una compilación de obras soñadas fruto de un experimento surrealista cuya intención es trasladar de manera automática los sueños a la escritura. Zambra, en *No leer*, también utiliza una cita de este autor francés pertinente en el tono que adopta esta generación: «No tengo recuerdos de la infancia».

Irene Aliaga Alejandre (2020): «“Iluminar con la letra la temible oscuridad”: estrategias narrativas para reescribir la dictadura en Nona Fernández», *Cuadernos de Aleph*, 12, pp. 115-136.

Estas parcelas de memoria individual —«nos hemos despegado de nuestras sábanas y colchones repartidos por la ciudad para llegar puntuales. Como siempre, el sueño nos convoca» (Fernández, 2016a: 94)—, como advierte Macarena Urzúa, se encuentran ligadas simbólicamente a los colchones, que indican una «cartografía afectiva y emotiva a la que solo se vuelve en los sueños. Los colchones, desperdigados como sitios de memoria itinerantes, operan a nivel simbólico como ese vehículo con la memoria histórica reciente» (2017: 304).

Sin embargo, el testimonio infantil tiende a quebrarse debido a la opacidad del recuerdo. Los acontecimientos políticos que tuvieron lugar durante la infancia no han sido comprendidos, aunque sí existe la intuición de su naturaleza.

Ninguno tiene claro el momento exacto, pero todos recordamos que de golpe aparecieron ataúdes y funerales y coronas de flores y ya no pudimos huir de eso, porque todo se había transformado en algo así como un mal sueño. [...] Maldonado no sabe lo que quiere decir la palabra degollados, pero intuye que es algo horrible y entonces su sueño se vuelve una pesadilla⁹ (Fernández, 2016a: 73).

Dicha sospecha es la que motiva la remembranza del pasado que se expone a lo que Ricouer define como «posibilidad de falsedad». E, inevitablemente, esta simulación del recuerdo termina por completar un texto que oscila entre lo real y lo ficticio: «En este punto, está en juego la dialéctica de la presencia y de la ausencia propia de la rememoración entendida como un reconocimiento de las huellas. La posibilidad de la falsedad forma parte de esa paradoja» (1998: 26). Urzúa, por su parte, argumenta que *Space Invaders* es una historia contada desde la perspectiva infantil, y eso justifica que la única forma de evocar el pasado sea desde la ficción (2017: 306).

Con este mismo argumento, Zambra considera que «a veces los recuerdos son en realidad invenciones bendecidas por el paso de los años» (2018a: 272). De modo que, dando un salto temporal hacia *Chilean Electric*, se podría justificar la invención del relato autobiográfico de la abuela, pues asegura haber presenciado la Ceremonia de la Luz aunque esta haya tenido lugar veinticinco años antes de que naciera.

Solo hay un pequeño detalle que ensombrece el relato de mi abuela, un hoyo negro que amenaza con tragarse la veracidad de la escena completa. La ceremonia de la luz fue en 1883, [...] exactamente veinticinco años antes de que ella, la niña rubia,

⁹ Este asunto se redacta de nuevo en *La dimensión desconocida* de un modo casi idéntico: «Los tres cuerpos fueron identificados en el Instituto Médico Legal como los de José Manuel Parada, Manuel Guerrero y Santiago Nattino. [...] No tengo claro el momento exacto, pero sé que de golpe aparecieron ataúdes y funerales y coronas de flores, y ya no pudimos huir de eso» (Fernández, 2017: 189).

Irene Aliaga Alejandre (2020): «“Iluminar con la letra la temible oscuridad”: estrategias narrativas para reescribir la dictadura en Nona Fernández», *Cuadernos de Aleph*, 12, pp. 115-136.

la mujer sin ombligo, mi abuela, la protagonista de la escena narrada, naciera. La luz hace trampa con el tiempo (2018a: 33).

En consecuencia, esta probabilidad de duda obliga a que el narrador acuda a testimonios, documentos y materiales fiables que puedan servir como un fundamento verídico de recreación. Existe en las narraciones un interés forzado por diferenciar explícitamente entre aquello que es recordado, registrado o inventado. En este caso los testimonios reunidos se enlazan con las repetitivas partículas textuales: «así me dijo» (2018a: 21), «no imagino, sé» (43), «no recuerdo, pero sé» (44).

Aquello que aporta veracidad a los textos proviene de diferentes espacios: en el caso de *Chilean Electric* la protagonista acude a las anécdotas de los abuelos porque «iluminan el pasado y nuestra mirada las proyecta al presente y al futuro» (48), revistas de la época o fotografías como documento visual. En la siguiente novela, *La dimensión desconocida*, el documento que guía el texto es el artículo de prensa donde se encuentran las confesiones del torturador: «La primera vez que lo vi fue en la portada de una revista. Era una revista *Cauce*, de esas que leía sin entender quiénes eran los protagonistas de todos esos titulares que informaban atentados, secuestros, operativos, crímenes» (2017: 17). Estos materiales trenzan los textos y han sido denominados por su autora, en la novela *Fuenzalida*, como «materiales adjuntos», es decir, piezas esenciales para forjar el argumento:

Los materiales adjuntos son fundamentales para la configuración de la historia. [...] Una fotografía vieja, una película de la tele, una noticia escuchada en la radio, un recuerdo confuso. [...] Pedazos de realidad, astillas de lo cotidiano que se quedan clavadas en algún lugar de la cabeza (2012).

Valenzuela, bajo su teoría de lo residual, define esos «materiales adjuntos» como restos de un pasado —«ecos de un discurso memorial-histórico»— que ha quedado cristalizado en forma de basura y objetos desechados (2018: 182). Dichos elementos se definen como residuales porque implican una relación incómoda con la política y la historia, y por este motivo han sido retirados a los basurales de la memoria. En consecuencia, para recuperar el pasado reciente es imprescindible introducirse en lugares sucios y marginales. Nona Fernández se encuentra en este plano de reinterpretación, elaborando una lectura de los materiales olvidados, desde los lugares más sórdidos de la ciudad, y restituyendo la relación fracturada entre presente y pasado: «Lo residual está excluido de la memoria y de la comunidad, y desde ese lugar de ruina, resto y desecho, cuestiona, critica, desborda las significaciones de la historia y la cultura» (Valenzuela, 2018: 195).

A la luz de esta teoría, es posible considerar que en *Chilean Electric* los residuos visuales estimulan la apropiación de recuerdos ajenos. Recordemos que no solo la abuela adopta un

recuerdo nunca vivido, sino que también la narradora asegura haber visto a un muchacho herido, con el ojo desprendido de su cuerpo, durante las protestas de la Jornada por la vida. Sin embargo, a través del documental *La ciudad de los fotógrafos*¹⁰ sabemos que dicha escena la presencié y fotografié Óscar Navarro. Por lo tanto, la idea del engaño que se plantea en esta novela es interpretada por Valenzuela como una consecuencia psicológica de los artefactos modernos, bautizados como «las trampas visuales de la modernidad» (Valenzuela, 2018: 190).

En definitiva, la escasez de recursos veraces conduce la narración hacia otra de las estrategias narrativas más relevantes de la obra de Fernández: la imaginación. El ejercicio imaginativo empasta los recuerdos con los materiales obtenidos y va moldeando un relato que se sitúa cerca del plano de la ficción. La imaginación es predominante en *La dimensión desconocida*, donde en repetidas ocasiones se reconoce este ejercicio como la única posibilidad de dar continuidad al texto: «Ya no sé más, todo es un ejercicio de imaginación» (Fernández, 2017: 44), «abramos esta puerta con la llave de la imaginación» (47), que cierra cuando cree pertinente: «no es necesario imaginar más» (46).

Digamos que la imaginación no es solo un eslabón narrativo que va enlazando los recuerdos hasta construir una historia coherente, sino también la posibilidad de abrir el acceso hacia las zonas oscuras y ocultas del relato histórico: «Imaginar como una acción que merodea la imagen de un espacio no conocido» (Valenzuela, 2018: 193). La imaginación se utiliza como una herramienta narrativa para llenar los huecos de la memoria y poder establecer un camino transitable entre las huellas del pasado para llegar a una dimensión hasta entonces desconocida, tal y como reza el título de la obra: «Un universo inquietante que intuíamos ahí fuera, escondido más allá de los límites del liceo y de nuestras casas, en el que todo ocurría bajo una lógica pauteada por las reglas del encierro y las ratas» (Fernández, 2017: 19).

Imaginar es combatir el olvido y resignificar la historia bajo la nueva mirada de los hijos de la dictadura. *La dimensión desconocida* supone al respecto una poética escritural del modo de gestionar los materiales heredados y los testimonios para reordenar y restaurar un pasado incompleto. La dimensión que se revela ante este ejercicio es una realidad paralela de violencia, e iluminarla con la imaginación implica dar nombres a los cuerpos mutilados y desaparecidos (Peller, 2017: 2). Es decir; se consigue hacer desde la literatura un homenaje colectivo a las víctimas de la dictadura.

¹⁰ El autor de *La ciudad de los fotógrafos* es Sebastián Moreno y Nona Fernández colabora en el guion.

Irene Aliaga Alejandre (2020): «Iluminar con la letra la temible oscuridad»: estrategias narrativas para reescribir la dictadura en Nona Fernández», *Cuadernos de Aleph*, 12, pp. 115-136.

Se puede establecer una unidad interpretativa a partir de la dicotomía entre luz y oscuridad sobre la que dialogan especialmente las novelas *Chilean Electric* y *La dimensión desconocida*. A propósito de ello, es imprescindible comentar las variadas interpretaciones que se derivan del artículo de Pier Paolo Pasolini «El vacío del poder en Italia». En este texto Pasolini justifica la desaparición de las luciérnagas que alumbraban a los pastores durante la noche por la contaminación lumínica de la reciente sociedad de consumo, así como por la impronta del fascismo, una situación que llevó al desapego de la cultura por enfrentar los totalitarismos. Este artículo ha sido objeto de reflexión del filósofo contemporáneo Georges Didi-Huberman en *Supervivencia de las luciérnagas* (2012), cuya interpretación revela las consecuencias sociales y políticas de la entrada del fascismo. También *Chilean Electric* (2015) se sirve de esta metáfora para reinterpretar la función de las luciérnagas como un objeto capaz de alumbrar la oscuridad del relato histórico.

Ciertas coincidencias textuales¹¹ llevan a pensar que Nona Fernández es conocedora de la obra de Didi-Huberman cuando reinterpreta, en *Chilean Electric*, el artículo de Pasolini. Para el filósofo, los acontecimientos históricos que conllevaron la muerte de las luciérnagas provocaron una división histórica en «tiempos demasiado oscuros o demasiado iluminados del fascismo triunfante» (Didi-Huberman, 2017: 11). Del mismo modo, Nona Fernández, recordando el artículo de Pasolini y, probablemente, el comentario de Huberman, establece una analogía similar con la situación chilena tras la primera instalación eléctrica. La ciudad queda dividida en luz y oscuridad, es decir, modernización y violencia silenciada.

La historia de Chile puede dividirse de la misma forma a partir de la ceremonia de la luz. Un antes y un después. Los tiempos de sombras y los tiempos de luz. [...] hubo cosas fundamentales que fueron iluminadas con acierto, pero también hubo otras que quedaron tristemente encandiladas y chamuscadas por las ampolletas de la plaza (Fernández, 2018a: 87).

Asimismo, las luciérnagas muertas metaforizan la desaparición de la cultura de «resistencia», que ha quedado enajenada y sustituida por una cultura publicitaria e «instrumento de la barbarie» (Didi-Huberman, 2017: 30). Resucitarlas implica, para Nona Fernández, rescatar el discurso soterrado, oculto en las sombras de la ciudad, e iluminarlo mediante un ejercicio en el que se ve implicada la literatura. Conseguir, en definitiva, «iluminar con la letra la temible oscuridad» (2018a: 91).

¹¹ «Se trata de un lamento fúnebre sobre el momento en que en Italia desaparecieron las luciérnagas, esas señales humanas de la inocencia, aniquiladas por la noche —o por la luz “feroz” de los reflectores— del fascismo triunfante» (Didi-Huberman, 2017: 18). «Se trata entonces de un lamento fúnebre, un réquiem a esos frágiles bichitos, asesinados, según él, por el fascismo triunfante» (Fernández, 2018a: 87).

Irene Aliaga Alejandre (2020): «“Iluminar con la letra la temible oscuridad”: estrategias narrativas para reescribir la dictadura en Nona Fernández», *Cuadernos de Aleph*, 12, pp. 115-136.

Esta perspectiva, tal y como señala Huberman, es notable en el cineasta italiano pues «Pasolini llega incluso a indicar, muy precisamente, que el arte y la poesía valen también por semejantes resplandores [...] inventivos» (Didi-Huberman, 2017: 12). Las metáforas que se desbordan del texto de Pasolini van más allá, dado que en este sentido la escritura queda consagrada como la única posibilidad de introducirse en espacios inexplorados y silenciados. La imaginación del escritor puede llegar a iluminar la oscuridad del pasado como una luciérnaga curiosa que va inmiscuyéndose en zonas inaccesibles.

Didi-Huberman termina su reflexión con la siguiente cuestión: «¿A qué parte de la realidad [...] puede dirigirse hoy la imagen de la luciérnaga?» (2017: 32). La respuesta está contenida en la tarea que se adjudica Nona Fernández como escritora en *Chilean Electric*: ser una luciérnaga, «la que intenta enfocar con la letra» (Fernández, 2018a: 106). Finalmente, mediante un proceso creativo que reúne testimonios, recuerdos e imaginación Fernández logra componer una narración que da luz a la historia cercenada de su generación.

En relación a otro aspecto lumínico, *Chilean Electric* pone en contraste la Ceremonia de la Luz, primera instalación eléctrica en Santiago, 1883, con la modernidad más reciente. Las tecnologías más novedosas han sido introducidas a partir de la entrada del neoliberalismo y de una poderosa sociedad de consumo en el contexto chileno:

La luz se expandió como una peste brillante iluminando todo a su alrededor, hipnotizando al público para generar necesidades antes desconocidas, encendiendo más y más ampollas. El contagio fue tan vertiginoso que la luz ya no parecía buscar satisfacer las demandas de la gente, sino inventarlas para facilitar su uso continuo. [...] Centrales eléctricas que aún no tiene fin porque la ansiedad por la luz es inagotable (Fernández, 2018a: 31).

Más de cien años después de la Ceremonia de la Luz, tienen lugar las primeras concentraciones de mujeres de detenidos desaparecidos que se reúnen también en la Plaza de Armas para encender velas en representación del recuerdo:

Yo vi esas velas en más de una oportunidad. Observé asustada cómo un grupo de militares las apagaban con sus carros de agua. Al día siguiente las velas estaban encendidas otra vez. Para volver a ser apagadas, para volver a ser encendidas (58).

La dimensión desconocida vuelve a recordar este momento que se ha ido repitiendo cada año después del Golpe Militar. La ciudad de Santiago se congrega y se ilumina para conmemorar a los detenidos desaparecidos en una «ceremonia de la luz» cuyo significado no es la llegada, sino la partida, la persistencia del recuerdo y la repetida necesidad de seguir iluminando la oscuridad.

Siento el olor de las velas consumiéndose en esta esquina. Reconozco ese humo antiguo pegado a mi piel, a mi pelo y a mi mala memoria. [...] Tantos años y no hay forma de sacárselo de encima. El tiempo no avanza. Presente, futuro y pasado se amalgaman en esta ceremonia que no es más que un paréntesis de humo pauta-do por el reloj de *La dimensión desconocida* (Fernández, 2017: 226).

4. Conclusiones

Entre luces y sombras, y llegados a este punto, es posible establecer una conexión entre la obra de Nona Fernández, a la zaga de parpadeantes pistas para iluminar la oscuridad, y el documental de Patricio Guzmán: *Nostalgia de la luz* (2010). En él, un grupo de astrónomos investiga el origen de la humanidad leyendo la historia que cuenta cada estrella. Se argumenta con esta metáfora lo que venimos exponiendo hasta ahora: la importancia de examinar el pasado, evitar mantenerlo encapsulado y, así, poder resolver todas las secuelas traumatizantes que continúan en el presente. Este fragmento de *Chilean Electric* parece una apelación directa a la analogía que establece Guzmán con el universo.

Un ojo que ve nuestra sangre, nuestras muecas de dolor, nuestra peor pesadilla. Despiadado y cruel como un proyectil, curioso como una sonda de esas que lanzan al espacio, pero rastreando información ahí, en esa galaxia oscura como la pieza de mi abuela, donde guardamos pedazos de un ayer que no sabemos recordar (Fernández, 2018a: 28).

Las últimas palabras del documental que mencionamos sintetizan lo que pretendemos demostrar con este estudio. El objetivo definitivo de la literatura de este tiempo, en la que se incluye Nona Fernández, consiste en rescatar la memoria como un modo de supervivencia individual y un acto de solidaridad con una sociedad que carece de ella. La memoria en la obra de Nona Fernández es al mismo tiempo un lugar de refugio y combate frente a la hostilidad del presente.

La memoria tiene fuerza de gravedad, siempre nos atrae. Los que tienen memoria son capaces de vivir en el frágil tiempo presente. Los que no la tienen, no viven en ninguna parte (Guzmán, 2010).

La desaparición de los cuerpos es un tema que persiste en la literatura como una irresolución histórica anclada en la conciencia social. Para Nelly Richard, la imposibilidad de disolver la dualidad entre recuerdo/olvido o presencia/ausencia lleva a la cultura al recaudo de una memoria que afronte el trauma del pasado (2019b). De tal manera que, mientras esta cuestión siga irresuelta, la sociedad seguirá aferrada al pasado, negando el olvido y en constante estado de búsqueda. En los textos que hemos revisado, este espíritu queda sella-

do en el recuerdo de una violencia que reverbera cíclicamente; así, en *La dimensión desconocida*: «Faltan nombres, dicen. / Faltan paraderos. / Siguen preguntando ¿dónde están?» (Fernández, 2017: 223).

En síntesis, las narrativas de este tiempo, y especialmente las novelas que examinamos, son la representación de lo que Richard estima como un diálogo crítico del presente con el pasado; y encarna, asimismo, lo que Todorov considera útil de este proceso: «El recuerdo público del pasado nos educa solo si nos cuestiona personalmente» (Todorov, 2013: 50).

Luego, ahondando en las complejidades de un sujeto autoficcional y partiendo de la historia individual y familiar, Nona Fernández consigue extraer una verdad histórica que completa los vacíos por medio de las posibilidades que ofrece la ficción. Es así como, definitivamente, los hijos de la dictadura demuestran haber encontrado su lugar en la recuperación del pasado histórico. Su discurso ha alcanzado la credibilidad anhelada y sus mecanismos de remembranza quedan encapsulados en celebradas obras literarias. Logran, finalmente, recrear un relato que resuelve las inquietudes del pasado, revela las contrariedades del presente y participa en un proceso renovado de crear memoria.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CONTRERAS CANDIA, Leticia (2015): «Operativos narrativos. Nona Fernández: “Me interesa articular desde otros lugares las verdades institucionalizadas”» (entrevista), *Taller de Letras*, 56, pp. 199-208.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2017): *Supervivencia de las luciérnagas*, Madrid, Abada.
- ESPINOSA, Patricia (2016): «Memoria e insubordinación en la narrativa de mujeres chilenas del siglo XXI», *Taller de Letras*, 59, pp. 169-182.
- FANDIÑO, Laura (2016): «Las memorias de los hijos en la literatura argentina y chilena. Sobre la transmisión y la recepción de los legados en torno al pasado traumático», *Cuadernos de la AL-FAL*, 8, pp. 139-149.
- FERNÁNDEZ, Nona (2012): *Fuenzalida*, Kindle file.
- (2016a): *Space Invaders*, La Habana, Alquimia Ediciones.
- (2016b): «Modelos para armar un libro. Cap. 01. Nona Fernández. (Entrevista)». Disponible en línea: [https://www.youtube.com/watch?v=sT_FZCyvYiI] (3/06/2019).
- (2017): *La dimensión desconocida*, Madrid, Random House.
- (2018a): *Chilean Electric*, Barcelona, Minúscula.

- (2018b): «Ojo en tinta. Nona Fernández: “La literatura es un espacio para iluminar zonas oscuras de la memoria” (Entrevista)». Disponible en línea [<https://www.youtube.com/watch?v=O3lrS5cGfRs>] (03/06/2019).
- FRANKEN OSORIO, María Angélica (2017): «Memorias e imaginarios de formación de los hijos en la narrativa chilena reciente», *Revista Chilena de Literatura*, 96, pp. 187-208.
- GARCÉS, M., P. Milos, M. Olgún, J. Pinto, M. T. Rojas y M. Urrutia (2000): *Memoria para un nuevo siglo. Chile, miradas para la segunda mitad del siglo XX*, Santiago de Chile, LOM (Colección sin Norte).
- GUZMÁN, Patricio (1997): *La memoria obstinada* (documental).
- (2010): *Nostalgia de la luz* (documental).
- JARA PÉREZ, Carla (2015): «Subjetividad e identidad: el fracaso de la construcción identitaria en dos novelas y un documental de la llamada generación de los hijos», Seminario de Grado: narrativa y cine chileno y argentino (Universidad de Chile), Santiago de Chile, Repositorio Académico Universidad de Chile. Disponible en línea: [<http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/145202>] (03/06/2019).
- JELIN, Elizabeth (1998): *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI de España Editores.
- LOGIE, Ilse y Bieke Willen (2015): «Narrativas de la postmemoria en Argentina y Chile: la casa revisitada» *Taller de letras*, 49, pp. 123-139.
- MORENO, Sebastián (2006): *La ciudad de los fotógrafos* (documental).
- PELLER, Marianela (2017): «Cuerpos y escritura. Memorias de la violencia en las novelas de Nona Fernández», Seminario Internacional Fazendo Gênero 11&13th Women’s Worlds Congress (Anais Eletrônicos), Florianópolis. Disponible en línea: [http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499457036_ARQUIVO_Fazendo-Simposio39-Peller.pdf] (03/06/2019).
- RICHARD, Nelly (1997): *Residuos y metáforas (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- (2019a): «La conmemoración de los 40 años del Golpe Militar del 11 de Septiembre de 1973 y su explosión mediática de la memoria», Grupo de Estudios *Políticas y estéticas de la memoria* (texto inédito).
- (2019b): «Políticas y estéticas de la memoria. Una revisión de las transiciones en América Latina y España», seminario celebrado los días 25 y 26 de Abril de 2019 en el Centro de Estudios del Museo Reina Sofía.
- RICOEUR, Paul (1998): *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid, Arrecife.
- SARLO, Beatriz (2005): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Editores Argentina.
- SIME SIME, Hortense (2017): *Memoria y posmemoria en Chile. Diamela Eltit y Nona Fernández*, tesis doctoral dirigida por M.^a José Bruña Bragado, Salamanca, Universidad de Salamanca.

- TODOROV, Tzvetan (2013): *Los usos de la memoria*, Santiago, Colección Signos de la Memoria, Museo de la Memoria y Los Derechos Humanos.
- TORRES AGÜERO, Antonia Tatiana (2016): «La nación evocada: cruces epistemológicos entre espacio y memoria en la literatura chilena contemporánea», *Poéticas. Revista de Estudios Literarios*, 3, pp. 101-119.
- URZÚA, Macarena (2017): «Cartografía de una memoria: “*Space Invaders* de Nona Fernández o el pasado narrado en clave de juego”», *Cuadernos de Literatura*, 21, 42, pp. 302-318.
- VALENZUELA PRADO, Luis (2018): «Formas residuales en la narrativa de Nona Fernández», *Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, 17, pp. 181-197.
- ZAMBRA, Alejandro (2018a): *No leer*, Barcelona, Anagrama.
- (2018b): *Formas de volver a casa*, Barcelona, Anagrama.

VOCES TRAS LOS MUROS. REPRESENTACIONES LITERARIAS DE LOS TOPOS DEL FRANQUISMO

POL MADÍ BESALÚ

pol.madi@uab.cat

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

Resumen: Este artículo analiza las diferentes representaciones literarias de que han sido objeto los llamados topos del franquismo, es decir, aquellos hombres y mujeres que permanecieron escondidos, algunos hasta treinta años, en los lugares más inhóspitos e inimaginables ante el temor a posibles represalias por parte de la dictadura. El estudio se estructura en cuatro partes: en primer lugar, reflexionaremos, a partir del aparato teórico existente, sobre el uso de la cultura como espacio de resistencia y reivindicación de realidades silenciadas en el discurso oficial sobre la Guerra Civil y el franquismo. En segundo lugar, abordaremos los procesos de reconstrucción de la memoria sobre los topos en textos autobiográficos escritos por ellos mismos y que hasta ahora han pasado bastante desapercibidos para la crítica. En tercer lugar, ahondaremos en las representaciones que se han hecho de estos topos en algunas obras literarias. Y, en último lugar, trataremos de contrastar las conclusiones extraídas en los dos apartados previos y sugeriremos futuras líneas de investigación.

Palabras clave: Topos, Franquismo, Literatura, Insilio.

Abstract: This paper analyzes the different literary representations that the moles, appellation which refers to those men and women who remained hidden in the most inhospitable and unimaginable places trying to avoid the repression of Francoist dictatorship, have been subjected to. The study is structured in four parts: first of all, we will reflect, taking the existing theoretical apparatus into account, on the use of culture as a space of resistance and claim of silenced realities by the official discourse about the Spanish Civil War and Francoism. Secondly, we will approach to the processes of moles' memory reconstruction in some autobiographical texts written by themselves. In third term, we will delve into the representations that have been made of these people in some literary works. Finally, we will try to contrast the conclusions developed in the two previous sections and we will suggest some future research lines.

Keywords: Moles, Francoism, Literature, Insile.

Fue mucho lo que se sufrió, mucho lo que padecimos.
Yo he pasado veintinueve años de guerra.
Juan Hidalgo España (28 años escondido), *Los topos*

1. Desenterrar la memoria para reescribir la historia: el caso de los topos

Desde sus inicios, la memoria histórica sobre la Guerra Civil y la dictadura franquista ha encontrado en los circuitos culturales, sobre todo en el periodismo de investigación, el cine y la literatura, sus más fieles aliados. Frente a la represión y el silencio decretados durante la posguerra y la amnesia institucional pactada por los artífices de la Transición, el arte se erigió, sirviéndonos del término acuñado por Nora (1989), como un *lieu de mémoire* alternativo al discurso oficial y un altavoz de aquellas realidades subalternas que los organismos dictatoriales se esforzaron por enterrar en vida.

Desenterrar las voces silenciadas por el franquismo representa, en consecuencia, un ejercicio necesario de reparación hacia las víctimas de la dictadura y, a su vez, constituye una empresa ineludible para armar un nuevo relato colectivo que complete los vacíos existentes en la versión oficial. A tales efectos, el *Diccionario de la lengua española* recoge dos acepciones distintas pero complementarias para el vocablo *desenterrar*: por un lado, remite a la acción de «exhumar, descubrir, sacar lo que está debajo de tierra» y, por el otro, expresa el deseo de «traer a la memoria lo olvidado y como sepultado en el silencio»¹.

La memoria se convierte, desde esta perspectiva de análisis y en palabras de José F. Colmeiro (2011: 23-24), en «un lugar de lucha y resistencia para los grupos oprimidos [...] en su construcción de identidades culturales alternativas contra las narrativas oficiales que las han excluido». No existe, por lo tanto, una memoria objetiva, sino que tal y como acierta a señalar Maurice Halbwachs (1992), se fundamenta en una (re)construcción del pasado llevada a cabo desde el presente e influenciada por el contexto sociohistórico y cultural vigente en ese momento.

Andreas Huyssen (1995) apunta, al respecto, a una paradoja común a la gran mayoría de procesos memorialísticos iniciados en las sociedades contemporáneas: al mismo tiempo que prevalece una amnesia generalizada alrededor de ciertos episodios históricos, se observa un creciente interés hacia la revisión de ese pasado, que pasa a convertirse en objeto de consumo masivo. Uno de los ejemplos más significativos podemos encontrarlo en las producciones

¹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed. Disponible en línea [versión 23.3]: [<https://dle.rae.es/desenterrar?m=form>] (28/11/2019).

culturales que afirman reivindicar la memoria de la Shoah, aunque en algunos casos se termine cayendo en una espectacularización o incluso en una banalización del horror nazi.

La guerra civil española y el franquismo tampoco escapan a esta tendencia. De hecho, prácticamente podrían considerarse como un subgénero autónomo con unos rasgos temáticos, argumentales y formales muy definidos, que acostumbran a recrearse en el sentimentalismo lacrimógeno, la mitificación heroica y el maniqueísmo histórico con fines claramente mercantiles. Desplazar el foco de los procesos de reconstrucción de la memoria hacia una supuesta revalorización en términos comerciales representa una nueva afrenta hacia las víctimas del franquismo que la ciudadanía no puede permitirse. A modo de antídoto, Colmeiro propone «superar el fetichismo del pasado para ahondar en el posicionamiento cultural contextual con respecto a ese pasado» (2011: 23).

Las múltiples realidades opositoras al régimen existentes en España durante la dictadura han sido quizás las más damnificadas por esta amnesia de tintes mercantilistas, que, atendiendo a los valores comerciales a los cuales hacíamos mención con anterioridad, ha contribuido a reforzar las dinámicas de inclusión/exclusión fundadas en el discurso oficial. Desde el ámbito académico, la utilización, hasta hace relativamente poco tiempo, de conceptos ambiguos como el de *exilio interior* ha suscitado la reacción contraria, aunque nociva a niveles semejantes: desdibujar las diferencias entre casos tan dispares como el del encarcelado, el guerrillero o el ciudadano contrario a la ideología franquista.

La noción de *exilio interior* fue acuñada en 1958 por el periodista y escritor Miguel Salabert al servirse de ella para titular un artículo sobre la España de Franco que publicó en el periódico galo *L'Express*. Tres años después, en 1961, la buena acogida del término lo llevaría a utilizarlo para el título de una de sus novelas: *L'Exil intérieur*. Salabert definía la idea de *exilio interior* mediante estas afirmaciones:

Una realidad que, en sentido lato y como contrapunto a la España descuajada y peregrina del exilio, incluía y expresaba a la España aherrojada, cautiva y marginada en sus propias entrañas físicas, es decir, incluía a todos aquellos españoles que resistieron pasivamente o cuya única forma de colaboración con el franquismo consistía en no luchar activamente contra él (1988: 11).

Fue Paul Ilie, no obstante, quien patentó el concepto en el mundo científico al utilizarlo para estudiar la literatura publicada en España durante la dictadura. La tesis de Ilie (1981), más afinada que la lectura generalizadora de Salabert, ahonda en los procesos de extrañamiento y alienación de una parte de la sociedad española ante la represión sistemática llevada a cabo por el régimen de Franco. Actualmente, sin embargo, los postulados del hispanista

norteamericano parecen bastante superados y algunas de sus ideas, como por ejemplo que «el exilio es una condición mental más que material» (7), han sido sometidas a revisión crítica por parte de otros especialistas en la materia. Como alternativa, Manuel Aznar aboga por la abolición del término *exilio interior*, que para él constituye un «oxímoron clamoroso, porque si la raíz latina *ex* significa *fuera*, mal puede ser denominado como *exiliado* quien vive en la España del interior, tal y como se llamaba desde el exilio a la España franquista» (2008: 59), y sugiere su sustitución por el concepto de *insilio*, más exacto para la realidad estudiada.

Dentro de este grupo de sujetos *insiliados*, algunos han padecido los avatares de la desmemoria oficial con mayor dureza. Es el caso, por ejemplo, de aquellos hombres y mujeres que permanecieron escondidos, algunos hasta treinta años, en los lugares más inhóspitos e inimaginables ante el temor de posibles represalias por parte del franquismo. Los periodistas Manuel Leguineche y Jesús Torbado fueron los primeros en desenterrar y dar a conocer a la opinión pública este fragmento de la memoria colectiva de nuestro país. Lo hicieron a través de una investigación que iniciaron en 1969, cuando, amparadas en la Ley de Amnistía General decretada por Franco el 1 de abril de ese mismo año, tres décadas después del fin de la Guerra Civil, reaparecieron muchas personas que por aquel entonces todavía permanecían ocultas. Leguineche y Torbado recogieron algunos de los testimonios más duros y los publicaron en un libro titulado *Los topos*, el cual no pudo ver la luz, por problemas con la censura, hasta 1977, dos años después de la muerte del dictador.

La utilización del sobrenombre *topo* para referirse a estos hombres y mujeres ocultos a los organismos franquistas durante un periodo de tiempo más o menos prolongado fue acuñada por los propios Leguineche y Torbado y ampliamente aceptada por el mundo académico y los circuitos culturales. Remite, no obstante, a la propia descripción que hizo de su experiencia Saturnino de Lucas, uno de los testimonios incluidos en *Los topos*, quien vivió treinta y cuatro años escondido en la localidad segoviana de Mudrián. Bajo ningún concepto, por ende, pretendemos usar el término *topo* en un sentido peyorativo y únicamente nos serviremos de él de ahora en adelante por el consenso general alcanzado en su empleo y por su capacidad para dar cuenta de una realidad que existió con mayor frecuencia de la que comúnmente se cree, a pesar del ostracismo en el cual se ha visto sumida en el imaginario colectivo durante mucho tiempo:

De los topos vueltos a la superficie en los tiempos de Franco apenas pudo hablarse, y mucho menos se le ocurrió a nadie remover las historias pasadas, ya que en aquellas historias el sangriento fango podía cubrir a muchos vencedores. Un equivocado... Un tonto de a pie... Un pobre infeliz. Nadie contó por qué se había escondido, por

qué lo buscaban, qué había hecho. Como si se tratase de un fantasma llegado de las brumas de un cuento absurdo que nadie recordaba haber oído contar. Una anécdota, una nota de agencia periodística, un reportaje lacrimógeno, ternurista y estúpido en el mejor de los casos. Y luego el silencio. Hombres sin trabajo, sin identidad; hombres compadecidos, pero no amados. En algunos casos, anónimas amenazas de muerte [...], pero no excesivamente convencidas. Más bien para guardar el tipo, la figura y el genio. Sobre todo el olvido; urgente, necesario, pesado y doliente olvido (Leguineche y Torbado, 1999: 568-569).

Más allá del libro canónico de Leguineche y Torbado, la historia de los topos ha sido objeto de interés en los estudios culturales. Colmeiro, por ejemplo, analizó la presencia de estos personajes en algunas obras literarias y señaló su aparición en ciertas producciones cinematográficas. A ojos de este especialista, la figura de los topos funciona como una «metáfora de la memoria de la España de postguerra: perseguida, oculta, enterrada, con todo el terror, la miseria y la mezquindad al lado de la más enervante tranquilidad» (2005: 74). Es posible encontrar, asimismo, trabajos centrados en el análisis del fenómeno en obras literarias concretas, como ocurre con las aportaciones de Yagüe (2002) para las piezas teatrales *Noviembre y un poco de hierba* (1967) y *Se vuelve a llevar la guerra larga* (1974), de Antonio Gala y Juan José Alonso Millán respectivamente, o Luengo (2006) para las novelas *Luna de lobos* (1985), de Julio Llamazares, y *El embrujo de Shanghai* (1993), de Juan Marsé. En los últimos tiempos, por otro lado, Luz Souto ha publicado «Figuraciones de la aparición con vida de los desaparecidos» (2019), un valioso trabajo de corte comparatista sobre individuos reaparecidos en contextos (pos)dictatoriales como el español y el argentino.

Seguimos careciendo, aun con todo, de un estudio sistemático y de conjunto que permita dar a conocer el alcance real de los topos en la literatura dedicada a la memoria histórica, como sí lo tenemos, por ejemplo, para la figura de los maquis, que goza de contribuciones académicas tan sólidas como la de José María Izquierdo (2002).

El principal objetivo de este artículo no es otro que el de seguir avanzando en esa dirección. Su enfoque, por lo tanto, es panorámico y busca asentar las bases teóricas esenciales que permitan realizar, en un futuro, estudios más específicos sobre diferentes aspectos relacionados con la cuestión. Para ello, se propone armar un corpus de textos lo más completo posible, que reúna aquellas obras señaladas en estudios anteriores y, al mismo tiempo, añada nuevos títulos, a partir del cual sea posible trabajar desde una doble perspectiva: atenta con

las especificidades formales e interpretativas de cada libro y, a su vez, integradora en una visión global del fenómeno de los topos².

Esta línea de investigación es la que intentaremos poner en práctica en los siguientes epígrafes. En pos de ello, hemos decidido estructurar las reflexiones en dos partes: de un lado, estudiaremos los procesos de reconstrucción de la memoria sobre los topos en textos autobiográficos escritos por ellos mismos y que hasta ahora han pasado bastante desapercibidos para la crítica; y, del otro lado, ahondaremos en las representaciones que se han hecho de estos topos en algunas obras literarias. Por último, cerraremos el estudio con un apartado en el cual intentaremos contrastar las conclusiones extraídas de los dos análisis previos y sugeriremos futuras vías de trabajo.

2. Una odisea de tierra adentro: hablan los topos

La experiencia vivida por los topos fue extrema tanto física como mentalmente, pero sobre todo requirió de una capacidad de resistencia a nivel psicológico fuera de lo común. El miedo a que cualquier clase de ruido pusiera al descubierto el lugar donde se encontraban escondidos limitaba en gran medida su margen de actuación y los condenaba al silencio y al ostracismo absolutos. Ante esta situación, algunos optaron por la escritura como actividad predilecta por el escaso ruido que comportaba su realización y, al mismo tiempo, por la posibilidad que les ofrecía de legar su testimonio a las nuevas generaciones. Es el caso de Saturnino de Lucas:

Aparte de las mallas de pesca, las pelotas, el arreglo de los zapatos, las muñecas y algunas cosas de éstas, he trabajado sobre todo en escribir. [...] Tengo un diario de todo, porque yo lo apuntaba todo, cada día, todo lo que pasaba, lo que iba pensando. Para publicarlo habría que quitar muchas cosas que no se pueden decir. Yo no quiero ni ofender al Gobierno, ni ofender a nadie. Que sea una cosa legal. Un diario de los treinta y cuatro años con todos los que han nacido, los que han muerto, lo que yo he hecho. Ha sido un caso único, verdaderamente insólito. Todos los que lo han oído se han quedado tiesos, gente muy preparada, así que habrá que contarle todo (Leguineche y Torbado, 1999: 257-258).

Por desgracia, los manuscritos de Saturnino de Lucas no han trascendido a la esfera pública. Sí lo ha hecho, en cambio, parte de la obra poética que el maestro vallisoletano

² Queremos agradecer a Fernando Valls, crítico literario, investigador y profesor de literatura española contemporánea en la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), la ayuda prestada en la elaboración del corpus de estudio.

Santiago Marcos escribió a lo largo de sus veintidós años de reclusión en la bodega de su casa, ubicada en una finca de Roales de Campos. No fue tarea fácil, puesto que, de entrada, ninguna institución quiso respaldarle. Así lo contó el mismo protagonista, quien, una vez fuera de su escondite y puesto en libertad por la Guardia Civil tras ser detenido por un espacio breve de tiempo, decidió viajar a París para entrevistarse con Félix Gordón Orvás, presidente del Gobierno de la República en el exilio. La respuesta no fue la que él esperaba:

Nadie me prestó la ayuda que yo esperaba. [...] [Los poemas] gustaron mucho a los exiliados, pero me dijeron que eran demasiado fuertes. Yo les dije que bueno, que sí, pero que eran más fuertes todavía los pistoletazos y los palos que la falange propiciaba a los socialistas embastanados (Mariño, 2018).

Marcos decidió autoeditar sus versos en un libro titulado *Mi lira canta. ¡Escucha!* (1988), que, como cabría esperar, ante la falta de publicidad y repercusión pública, tuvo una difusión muy limitada. La iniciativa de este maestro representa, sin embargo, un hito importante en la reivindicación de la memoria de los topos, puesto que dio a conocer por primera vez al pueblo español una obra literaria basada en su experiencia personal como hombre oculto a la represión franquista.

Veinte años después, aparecerían publicados los dos volúmenes de memorias que a continuación nos disponemos a analizar: *Cuatro gatos (Memorias 1939-1942)* (2007), de Vicente Marco Miranda, y *Mi odisea: 1936-1943* (2008), de Juan Matas Salas. La publicación de estas memorias, más allá del valor testimonial incalculable que atesoran, pone de manifiesto dos realidades a tener en cuenta: por un lado, refleja la existencia de memorias heredadas, que se traducen en el esfuerzo de las familias de estos topos por mantener vivo y divulgar el legado de sus congéneres; y, por el otro lado, ilustra cómo, ante la inoperancia de las instituciones nacionales, se están desarrollando numerosas empresas e iniciativas desde los organismos autonómicos y regionales en favor de la reconstrucción de las memorias históricas colectivas.

La institución valenciana Alfons el Magnànim es la encargada de la edición de *Cuatro Gatos (Memorias 1939-1942)*, las memorias que Vicente Marco Miranda, destacado político vinculado al partido Esquerra Valenciana, escribió en sus escondites de Valencia y Burriana hasta que le sobrevino la muerte el 23 de diciembre de 1946 a los sesenta y seis años. Su muerte dio lugar a una marcha silenciosa secundada por familiares, amigos y personas represaliadas por el régimen, en lo que se conoce como una de las primeras manifestaciones anti-franquistas convocadas en la Comunidad Valenciana.

La editorial balear Lleonard Muntaner, por su parte, editó a comienzos de siglo *Mi odisea (1936-1943)*, las memorias de Juan Matas Salas, vecino de Mallorca afín a los círculos socialistas regionales que vivió escondido en distintos lugares de la isla durante la Guerra Civil hasta que consiguió escapar junto a su padre, su hermano y otros hombres en una barca. Después de ser interceptados por un barco italiano que los terminaría salvando de un naufragio seguro, prosiguieron su periplo como republicanos vencidos en las cárceles de Mussolini y, más tarde, sufrirían en sus propias carnes los avatares del exilio.

Los testimonios de estos dos hombres dan cuenta de las múltiples adversidades a las cuales tuvieron que hacer frente los topos y, a su vez, de la singularidad de cada caso dentro del marco contextual común padecido por todos. Aun así, es posible establecer ciertos nexos de unión entre ambos relatos.

En «La vida por la opinión», cuento recopilado por primera vez en la segunda edición de *La cabeza del cordero* (1962), Francisco Ayala define la realidad de los topos como una «odisea de tierra adentro» (1989: 237). Tal y como hemos tenido ocasión de atestiguar, Juan Matas da un título similar a sus memorias, aunque no es la única valoración que le merece su experiencia como hombre oculto. «Aquello [...] era una solución muy pobre. Vivir de sobresalto en sobresalto. Si a esto se le podía llamar libertad, hubiera sido en extremo precaria», reflexiona Matas (2008: 65) ante la posibilidad de permanecer más tiempo escondido o, por el contrario, emprender la huida de Mallorca en barca.

Vicente Marco tampoco se muestra parco en palabras y define su situación como un «éxodo largo y accidentado», en referencia a las numerosas veces que tuvo que cambiar de escondite por miedo a ser descubierto, y un «calvario» (2007: 52 y 57). El miedo a las probables represalias en el caso de caer entre las garras de los franquistas domina las reflexiones de los dos hombres. «Todo ello nos obliga a suspender hasta el aliento, evitar un golpe de tos y andar de puntillas —confesaba Vicente Marco—. [...] La mayor parte de los días permaneceremos encerrados» (68).

Bajo estos condicionantes, los espacios donde se encuentran escondidos pasan a convertirse en su nuevo mundo y, por ende, son objeto de profusas descripciones. Ambos coinciden en la utilización de una semántica de lo penitenciario que busca reforzar la sensación de falta de libertad que la reclusión (auto)impuesta les produce. «Aquella casa parecía una cárcel por la soledad con que en ella vivía y en estos momentos empecé a conocer el valor de la libertad», recuerda Matas (2008: 48). Unas reflexiones muy similares a las de Vicente Marco: «Exploramos nuestra nueva prisión, la cuarta a los veintidós días de abandonado el

hogar. [...] Vemos que por las rendijas de una ventanita se escapa la luz a la calle. Envidiamos su libertad» (2007: 64-65). Debido a los habituales cambios de localización que debía realizar, es precisamente el político valenciano quien se recrea más en las descripciones que hace de sus escondrijos. Algunos de ellos reunían unas condiciones muy precarias que hacían la existencia del hombre todavía más difícil:

Mi aposento. No le falta ventilación; más bien le sobra. Es sencillo, un cuadrilátero con techo de ladrillos y vigas sin cubrir, paredes encaladas y piso de anchas baldosas rojas. [...] Fue una pieza abandonada donde se amontonaban escombros y objetos inútiles, y los habitantes de la casa la han adecentado para mi disfrute (120).

Por más que el entorno que les rodeaba se esforzase en hacer su situación más llevadera, lo cierto es que las memorias de estos topos están llenas de escenas y comentarios que vienen a ilustrar la extrema dureza del encierro. «Así un día, y otro, y otro. Yo me estoy quedando en los huesos; apenas como ni duermo; nunca he sufrido tanto», se lamentaba Marco (112). Juan Matas es aún más explícito: «Durante este tiempo padecemos dolor de muelas, resfriados, cólicos y todo lo que se presentó que no fue poco si pensamos que la salud es un estado transitorio entre dos enfermedades. Incluso mi padre perdió la vista de un ojo sin poder recurrir al médico» (2008: 60). Al respecto, uno de los momentos más crudos de la narración del joven valenciano se produce cuando reconoce que, en aquellos instantes en los cuales predominaba el mal humor y las discusiones, su madre y su hermana «se refugiaban a lo que llamaban la *zona prohibida*, o sea, las dependencias donde no podíamos habitar por ser visibles desde el patio» (60). Es fácil imaginar la sensación de soledad que debía sobrevenir a los topos durante uno de estos episodios.

Una soledad que en cierto modo es compartida de forma consciente, ya que ambos textos dejan constancia del conocimiento que los topos tenían de la existencia de otros hombres y mujeres que se encontraban en su misma situación. Así, por ejemplo, durante uno de los pocos instantes de libertad que le permitía la noche y al descubrir la presencia de otro hombre en una terraza cercana a su escondite, Vicente Marco afirma: «No necesito observar mucho para adivinar que se trata de un fumador que quiere permanecer ignorado. Que el aire le lleve mis sentimientos de solidaridad y simpatía» (2007: 100). Juan Matas también nos hace partícipes de esta realidad: «Todavía quedaban bastantes escondidos en nuestras mismas condiciones. Varios grupos hubo en aquellos días que fueron apresados cuando intentaban huir en embarcaciones. El encanto de ser Mallorca una isla esta vez se trocaba en tragedia» (2008: 64). Incluso se atreve a revelar los nombres de los otros topos que, junto a él, su padre

y uno de sus hermanos, escaparon de Mallorca en barca: sus primos Miguel y Bartolomé Bauzá, dos vecinos de la localidad de Andratx, Jaime Rebassa, director del semanario socialista *El obrero balear*, y Jaime Vallcaneras, antiguo afiliado al Partido Socialista (64-67). El objetivo de esta iniciativa es evidente: rescatar sus nombres del olvido en el cual el franquismo los había sumido.

Saberse acompañados en la distancia no aminoró, sin embargo, el dolor que les produjo la pérdida de viejas amistades. «Era tal el terror reinante que nadie quería verse comprometido», admite Juan Matas, quien recuerda con cierta amargura que «en esta época murieron muchas amistades que creíamos buenas», aunque también reconoce que «nacieron otras que han permanecido inquebrantables» (2008: 53). Las memorias de Vicente Marco reflejan el mismo sentimiento de desamparo en numerosos fragmentos:

Mi mujer y mi hijo menor vagan por la ciudad y de casa en casa, donde son acogidos con visible desgana y pronto arrojados con más o menos diplomacia. En una viven sujetos a quienes salvé de la cárcel y de la muerte; en otras, algunos que me deben señalados favores. Un gato y un perro serían más generosos (2007: 84).

Los topes parecían poder contar únicamente con el respaldo de sus familiares más cercanos, en lo que, por otra parte, representaba una medida de precaución necesaria: cuanta menos gente supiera de su situación y del lugar exacto donde se encontraban, menos probabilidades había de que fueran delatados o descubiertos. Sobre este tema, Juan Matas narra una situación que bien pudo acabar desembocando en una auténtica tragedia. Después de un intenso debate con su familia, el topo acordó revelar su presencia en la casa a Ramón Salvá, amigo suyo y pareja sentimental de su hermana Antonia. Matas cuenta que el terror experimentado por Salvá fue tan grande que desapareció de sus vidas durante varios meses, hasta que él decidió enviarle una carta obligándole a retomar la cotidianidad de las relaciones con su hermana o a romperlas formalmente, con el fin de no levantar sospechas entre los vecinos, muchos de ellos afines al bando nacional. Finalmente, según el relato de Matas, su amigo «se revistió de coraje y volvió», aunque puntualiza que «excusado es decir en principio lo incómodo que se encontraba en casa» (2008: 55).

La tensión diaria a la cual vivían sometidos los topes desencadenó diferentes reacciones entre ellos. Una de las más frecuentes consistió en desvirtuar parcialmente la realidad como única forma de resistencia posible. Es el caso, por ejemplo, de Vicente Marco, que establece una distinción entre la que considera su vida y su etapa como topo, la cual percibe como algo ajeno: «Al reciente contraste entre mi vida y la que estaba pasando, viendo que yo como el

resto de la familia me había quedado con lo puesto, se unía la inquietud que me causaba mi incierto porvenir y la suerte de los míos» (2007: 57).

A veces, este extrañamiento de los hechos se plasmó en una visión deshumanizada de la realidad. En esta dirección hay que leer las siguientes reflexiones vertidas por Vicente Marco en sus memorias:

No es mi voluntad sino las circunstancias las que me traen y me llevan hace tiempo a su placer. [...] No mando de mí ni puedo imponerme a los acontecimientos, pues tengo mucha menos libertad que un gato; ni siquiera hombre soy, sino un trasto despreciable, indigno de todo respeto (2007: 136).

De la deshumanización algunos pasaron a la asimilación de una identidad animalizada como recurso metafórico para reflejar las condiciones precarias bajo las cuales se veían obligados a subsistir. El ejemplo de Vicente Marco, que no dio a sus memorias el título de *Cuatro gatos* por casualidad, es quizás el más ilustrativo. El propio inicio de la narración es sumamente revelador:

He convivido y trabado amistad con cuatro gatos —uno de ellos, gata— en un período difícil de mi existencia. [...] Ellos me afirmaron en la convicción de que el comercio con los animales indebidamente llamados irracionales suele ser más grato y más noble que el de los hombres. Aquellos muerden y arañan alguna vez, pero no engañan; los otros muerden con frecuencia y engañan siempre (2007: 35).

El libro de este topo valenciano constituye una auténtica oda a la raza felina, a la cual atribuye cualidades teóricamente humanas e incluso la sitúa por encima de ellos. Sobre Pancho, uno de los gatos que habita la casa donde se encuentra escondido, afirma lo siguiente: «Es agudo, discreto y comprensivo. Cuando hay gente extraña en el piso no se acerca a nuestra puerta. Pronto se dio cuenta de la situación y evita toda imprudencia que pueda descubrirnos. [...] Cuenta con nuestra simpatía» (80). El proceso retórico de animalización es absoluto cuando el topo decide adquirir la condición de gato. No son pocos los fragmentos en los cuales se dirige a estos compañeros de encierro como «hermanos gatos» (38).

Las memorias de Juan Matas, aunque en menor medida, también dejan traslucir rasgos de este proceso de animalización. Es el caso, por ejemplo, de los momentos de libertad que se producían al hallarse vacío el hogar donde permanecía escondido: «Era entonces cuando podíamos recorrer toda la casa libremente como ratones en ausencia del gato» (2008: 60), rememora en clave metafórica. Tal y como veremos en el siguiente epígrafe, el recurso de la animalización como forma de reconstrucción de la memoria de los topos ha sido utilizado en repetidas ocasiones en la literatura.

Para terminar, ambos coinciden en la solución necesaria para contrarrestar la deriva deshumanizante que su condición de topos parecía imponerles: trabajar y, por consiguiente, sentirse útiles. Sirviéndose otra vez del imaginario animalístico, Vicente Marco confiesa cómo el hecho de no sentirse productivo fue para él mucho peor que el hambre o la estrechez económica: «¿Qué importa chuleta o merluza de más o de menos en la vida de una familia? En cambio, para Bety, privarlo del trabajo con que se gana el pan sería golpe mortal» (2007: 151). Del mismo parecer era Juan Matas, quien relata con orgullo cómo supo aprovechar sus conocimientos en el montaje de diapositivas cinematográficas para ganarse un jornal desde la clandestinidad y ayudar de esta manera económicamente a su familia.

Las vidas de Vicente Marco Miranda y Juan Matas Salas terminarían discurriendo por caminos muy dispares. Mientras que a Vicente Marco le sobrevendría la muerte escondido en Valencia, Juan Matas continuaría con su particular periplo en la península italiana tras conseguir escapar de la ratonera en que acabó convirtiéndose la isla de Mallorca para la ciudadanía leal a la República. Sea como fuere, *Cuatro gatos* y *Mi odisea*, además de su valor documental como testimonios directos de una realidad histórica bastante desconocida, merecen ocupar un lugar destacado en las literaturas del yo que se enmarcan en la reconstrucción de la memoria sobre los topos.

3. Escondrijos de papel: la literatura desentierra a los topos

La presencia de los topos en la literatura, ya sea como protagonistas de la historia o ejerciendo un rol más secundario, es bastante más frecuente de lo que se creía hasta ahora. En total, hemos contabilizado treinta y ocho obras publicadas entre 1948 y 2017, a las que se sumará la próxima aparición de una nueva novela dedicada al tema: *Mariano en el Bidasoa*, de Almudena Grandes. El libro, que en palabras de la propia escritora narrará «la historia de un topo extremeño que vivió oculto en casa de su hermano hasta los años sesenta» (Azancot, 2017), representará la sexta y última entrega de los *Episodios de una guerra interminable*, ambicioso proyecto literario que la autora emprendió, inspirándose en los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós, para contar los sucesos históricos más destacados acaecidos durante la guerra civil española y la dictadura franquista.

En un primer acercamiento a los textos, es posible observar la transversalidad que rigió el fenómeno de los topos hasta el fin de la contienda militar. A partir de entonces, los partidarios del autoproclamado bando nacional pudieron salir de sus escondites, mientras que los

afines a la República se vieron obligados a permanecer ocultos, en muchos casos, durante varias décadas.

Manuel Leguineche y Jesús Torbado fueron los primeros en dar a conocer, a través del testimonio de Manuel Corral Ortiz (Leguineche y Torbado, 1999: 601-623), la historia de aquellos que bautizaron como los *topos azules*, es decir, hombres y mujeres simpatizantes del ejército sublevado a quienes la guerra les sorprendió en territorio republicano y que decidieron esconderse por temor a posibles represalias.

En el ámbito literario, el escritor aragonés Ramón J. Sender fue el primero en retratar la realidad de estas personas mediante el personaje de la duquesa de Arlanza en *El rey y la reina* (1948). Hacia el final de la novela, la muerte sorprende a la aristócrata oculta en lo más alto del torreón que preside su palacio madrileño. El mismo destino les espera al cura y el alcalde de «El maestro», cuento de Ana María Matute recogido en el volumen *El arrepentido y otras narraciones* (1967):

Fueron a por todos aquellos que, sin él mismo saberlo, sin sospecharlo tan sólo, llevaban grabados en la negrura de su gran sed, de todo su fracaso. Él fue el que encontró el escondite del cura, el del alcalde. Él sabía en qué pajar estarían, en qué rincón. Una lucidez afilada le empujaba allí donde los otros no podían imaginar (Matute, 2012: 503).

La ira desenfadada de este joven maestro de provincias, que dice respirar «hambre y miseria, y sed, y humillación, y toda la injusticia de la tierra» (502), refleja la extrema violencia que reinó en ambos bandos, aunque al mismo tiempo da cuenta de los orígenes de la represión que se practicó sobre algunas instituciones como la Iglesia, que, además de apoyar abiertamente el golpe de Estado perpetrado por los franquistas, vivía sumida en la ampulosidad y ostentaba numerosos privilegios frente a unas clases populares empobrecidas y sometidas al yugo de los poderosos.

Por estos y otros motivos, la situación de los sectores acomodados que permanecieron en la zona republicana, de la misma manera que ocurrió con la población republicana que se halló atrapada en territorio nacional, fue cuanto menos comprometida. Francisco García Pavón también retrató esta realidad en el cuento «El señor de *El gato negro*», incluido en su libro de relatos titulado *Los nacionales* (1977)³.

³ Siete años antes, el autor ya había abordado el fenómeno de los topos azules en el cuento «El caso de la habitación soñada», recogido en *Nuevas historias de Plinio* (1970), donde narra el hallazgo del cadáver momificado de un sacerdote que murió en su escondite durante la Guerra Civil.

La narración se centra en la historia de don Sebastián, un hombre que, por estar casado con una de las mujeres más adineradas del pueblo donde el matrimonio reside, decide esconderse en el domicilio de su amante, Micaela, tras conocer que su nombre figura en una de las tantas listas que en un bando y en otro se conformaron para «pasear» —burdo eufemismo que se utilizó para referirse a los fusilamientos— a individuos de ideología contraria:

Tenía para mí todo el piso de arriba. La pobre subió allí sus mejores muebles y apañños. Y como siempre, hacía su vida diaria abajo, en la tiendecilla y en las demás habitaciones, como cuando estaba sola. Así que tenía un ratito libre, la pobre mía subía a estar conmigo, a contarme cosas. [...] Si no llego a esconderme, me hubieran paseado como a tantos buenos amigos. El aviso de nuestro pariente del Ayuntamiento no fue ningún bulo. Las noticias de estas muertes fueron mi única amargura durante los primeros meses de la guerra... [...] Hasta que un día, amigo Paco, terminó la guerra. [...] El pueblo fue ocupado por los nacionales dos días antes de entrar en Madrid. Y yo, como oficialmente estaba aquí, aguardé a que lo tomaran... Y el día uno de abril, [...] a medianoche, con una maleta en la mano, salí de aquella santa casa... camino de la de mi señora (García Pavón, 1977: 135-136).

El relato de don Sebastián, no obstante, pone de manifiesto las asimetrías existentes entre la coyuntura que afectaba a los topos azules y el contexto en el cual tuvieron que sobrevivir los topos republicanos. Mientras que los primeros pudieron retomar sus vidas con el fin de la guerra, para los segundos la victoria franquista supuso un prolongamiento, más o menos indefinido según cada caso particular, de la represión, que tomó formas muy diversas. La literatura ha sabido representar esta variedad con acierto.

De entrada, todos los textos coinciden en resaltar la dureza del encierro y la desesperación que invade a estos hombres. En «El topo», octava pieza de la obra dramática *Terror y miseria en el primer franquismo* (1979) de José Sanchis Sinisterra, por ejemplo, Miguel, el protagonista de la historia, se muestra al límite de sus fuerzas y anuncia a Julia, su esposa, la intención de entregarse o incorporarse a los grupos de guerrilleros que había esparcidos por los montes con tal de ser libre:

¡No aguanto más, Julia! [...] Esta vida. Que no la aguanto más. Que yo me entrego. [...] Me iré a la sierra... (Sube la voz) ¿Me oyes? Me iré a la sierra. [...] ¿Piensas tú que aquí no me cazarán un día u otro? Y peor: como a un conejo, como a una rata... (Sanchis Sinisterra, 2003: 160).

En el mejor de los casos, podían reintegrarse a la vida pública después de un largo periodo de ocultamiento. Así aparece desarrollado en *Fábula del topo, el murciélago y la musaraña* (2011), de Miguel Ángel Martínez, una dramatización de la experiencia como topo de Pedro

Perdomo Pérez, quien permaneció treinta y tres años escondido en su casa afincada en la isla de Las Palmas⁴:

ALEJANDRO: Entonces, el 18 de abril de 1969. Después de treinta y dos años y nueve meses justos.

PEDRO (*Sacando del bolsillo de su chaqueta unas gafas de sol que se pone.*): Me presenté a la policía y le dije al comisario lo que estuve pensando decirle durante todo el camino. Soy Pedro Nolasco Perdomo Pérez, antiguo vocal del Comité Ejecutivo del Partido Socialista y prófugo de la injusticia desde 1936. (*Pausa.*) Muerto con 30 años y resucitado con 63 (Martínez, 2020).

La obra de este dramaturgo canario atesora asimismo un valor especial si tenemos en cuenta que Miguel Ángel Martínez mantiene una estrecha relación de parentesco con Pedro Perdomo, que fue tío de su abuela materna, Dolores Soto Perdomo. El texto está parcialmente basado en el relato vivido en primera persona que le transmitió la abuela durante su infancia, de manera que nos encontramos ante un claro ejemplo de memoria heredada que ha acabado plasmándose en una reconstrucción de la historia a través de la literatura.

La tesis de Nancy (1962), de Ramón J. Sender, también cuenta con un desenlace feliz para uno de sus personajes episódicos, un anciano jardinero de setenta y un años que vive escondido en el desván de la casa de su hija Soleá: «Lleva escondido ahí desde antes de casarme. Veintidós años. Se escondió en 1936. Lo querían matar, según decían, por rebelión contra el Estado, usted calcule. Un pobre hombre como mi padre, sin otras armas que la azuela de jardinero» (Sender, 1994: 256)⁵.

⁴ La historia de Pedro Perdomo forma parte de los dieciocho testimonios reales recogidos por Manuel Leguineche y Jesús Torbado en su libro *Los topes* (Leguineche y Torbado, 1999: 141-147).

⁵ La representación de la figura de los topes en la literatura publicada por escritores republicanos exiliados es bastante frecuente. Francisco Ayala fue, de hecho y junto a Sender, el primer autor en abordar literariamente el tema. Lo hizo en un cuento titulado «La vida por la opinión» y fechado en 1955, aunque apareció publicado por primera vez en la segunda edición argentina del volumen de relatos *La cabeza del cordero* (1962). Años después, en *La gallina ciega* (1971), Max Aub recordaría el caso de Ramón Acín, famoso pintor y escultor aragonés que, a raíz de la toma de Huesca por parte del ejército sublevado, permaneció unas semanas escondido en su domicilio hasta que, después de conocer las torturas que los franquistas estaban infligiendo a su esposa, decide entregarse el 6 de agosto de 1936. Ese mismo día sería fusilado. Junto a este caso más conocido, el escritor expone otro del que le hacen partícipe durante su estancia en España: «¿Con qué finalidad me cuenta N. la historia del hermano de su cuñado? ¿Únicamente para que la sepa y la aproveche para escribir un cuento? [...] Rafael Fuentes vivió 30 años escondido en su casa —en su propia casa, claro está— en C. por miedo de que los nacionales lo ajusticiaran: había sido concejal republicano, radical —es decir, nada—, pero republicano. Un pueblo gallego, desde el primer día en manos de los nacionales. El año 60 o el 61, cuando otros empezaron a surgir de la noche y se hablaba de ellos en todas partes, [...] se disfrazó de mujer, salió de su casa, fue a vivir a Madrid. Uno entre tantos casos famosos» (Aub, 1995: 416-417). Para que la realidad de los topes tuviera presencia en la literatura de la España del interior, habría que esperar hasta 1969, cuando se publicó *Las hermanas coloradas* de Francisco García Pavón. En el tratamiento precoz de la cuestión por parte de los autores exiliados frente a los del interior, habría que hacer mención a la mayor libertad de que gozaban por no estar sujetos a las restricciones de la censura franquista.

Una vez es descubierto por Nancy, la divertida estudiante norteamericana que protagoniza las aventuras de este libro, el hombre se traslada a vivir a Los Gazules, una finca situada en la localidad sevillana de Lora del Río y propiedad de un aristócrata adinerado que en la obra recibe el apodo de «El Príncipe». Por desgracia, la estancia del topo liberado en su nueva morada es breve. Un mes y medio después de su regreso a la normalidad, fallece a causa de la debilidad en que tantos años de penurias le habían sumido⁶.

Una alternativa de la cual se hace eco la literatura es la partida al exilio. Recordemos el testimonio de Juan Matas, que en *Mi odisea: 1936-1943* narra los peligros que atravesó hasta llegar a Italia y la miseria de los primeros tiempos en las cárceles de Mussolini. Felipe, el profesor sevillano de «La vida por la opinión», y Ramiro, el antiguo maquis después convertido en topo de *En un viejo país* (1996), novela del escritor leonés Santiago Trancón, se decantan por esta misma opción. El primero toma la decisión de exiliarse en Argentina después de quedarse su mujer embarazada, puesto que, por un lado, la feliz noticia podía poner a sus enemigos sobre aviso acerca de su presencia en el hogar familiar, y, por el otro lado, considera que su honor quedaría dañado ante las especulaciones sobre una posible infidelidad por parte de su esposa. En el caso de Ramiro, el joven decide huir a México después de que prácticamente todos sus compañeros de guerrilla hayan sido asesinados y con el objetivo de dejar atrás los meses de encierro y soledad en «una pequeña bodega de planta cuadrangular de unos cinco pasos de ancho por tres de alto» (Trancón, 1996: 46).

«Eran tres amigos, tres camaradas, [...] últimos supervivientes de una batida de exterminio a la que, como alimañas, habían sido sometidos» (52): en esta situación de desamparo presenta Santiago Trancón la reunión de Ramiro con otros dos hombres que formaron parte de su etapa como maquis. Durante sus primeros años, la dictadura emprendió una sangrienta persecución contra las diferentes guerrillas de resistencia antifranquista. A raíz de ello, hubo quienes decidieron abandonar la lucha armada por el ocultamiento provisional en espera de tiempos mejores.

El heredero (2003), novela de José María Merino sobre el peso de los recuerdos familiares en la construcción de una identidad propia, retoma este momento de la historia nacional mediante las rememoraciones de la abuela del protagonista, quien confiesa haber ayudado a

⁶ La muerte del personaje poco tiempo después de haber salido de su escondite recuerda a situaciones muy similares relacionadas con casos reales. El de Saturnino de Lucas es uno de ellos: «Ni las alegrías, ni los rencores pudieron durar mucho. Tampoco la apasionada voluntad de vivir del oculto. [...] Aquel hombre de inteligencia viva no consiguió por ningún procedimiento aplacar la destrucción de su cuerpo. Fue el 6 de diciembre, a los ocho meses de haber salido de su refugio» (Leguineche y Torbado, 1999: 271).

su marido, represaliado por el régimen, a alimentar y esconder a un grupo de guerrilleros en un cobertizo secreto anexo al gallinero de Isclacerta, la finca donde residen (2011: 285, 304-305), y la prima Noelia, que hace referencia a la represión sufrida por los maquis y la conversión de algunos en topos: «Cuando yo vine aquí ya no había huidos de éstos. Los habían matado a casi todos. Otros se escondieron en sótanos, en desvanes, y no volvieron a salir hasta que no murió Franco y vino el rey» (307).

Luna de lobos (1985), de Julio Llamazares, desarrolla de manera detallada los vínculos entre la figura del maquis y la del topo, sobre todo a partir del personaje de Ángel, que opta por esconderse después de haber visto morir al resto de integrantes de su guerrilla⁷. A diferencia de ellos, Ángel consigue finalmente empezar una nueva vida en el norte del país después de abandonar su escondite para evitar que la policía continuara torturando a su hermana Juana y a su cuñado Pedro:

Tengo que escapar de esta tierra maldita y poner kilómetros de silencio y de olvido entre mí y mi recuerdo, entre mí y esta fosa donde el calor y la desesperación se funden en una sustancia putrefacta que comienza a invadir ya mi cuerpo igual que el de aquel hombre de Nogales que, al acabar la guerra, mientras Ramiro, Gildo y yo vagábamos por las montañas, se escondió bajo un pesebre de la cuadra y no volvió a salir más que al cabo de seis años, ciego, enfermo y corrompido, para que su mujer le enterrase de noche, a escondidas, en un rincón del huerto de la casa (1985: 151).

Pero no todos tuvieron un buen desenlace. En caso de ser descubiertos, los topos tenían muchas posibilidades de terminar siendo asesinados, tal y como ocurre con el personaje de Marcos Javaloyes en *Si te dicen que caí* (1973), de Juan Marsé, abatido a tiros por la policía después de que su hermano pequeño revelara el lugar donde se ocultaba. El final de Ricardo Mazo, padre de la familia que protagoniza el cuento «Los girasoles ciegos» (2004), de Alberto Méndez, es todavía más dramático, ya que decide suicidarse después de salir del armario donde se escondía para proteger a su esposa de un intento de violación por parte del hermano Salvador, quien, sorprendido por la reaparición del topo, empieza a pedir a gritos la asistencia de la policía.

Huesos (1997), novela del escritor vasco Ramiro Pinilla que más tarde sería integrada con algunas variantes argumentales en *Las cenizas del hierro* (2005), tercera parte de la trilogía *Verdes valles, colinas rojas*, retrata, con todo, uno de los episodios más estremecedores sobre la realidad

⁷ *Luna de lobos* no es la única obra en la cual Julio Llamazares trata el fenómeno de los topos. En 1990, el autor publicó *El río del olvido*, novela que recupera la figura histórica de Eufemiano Díaz González, un hombre que permaneció escondido durante diez años en una cuadra de ovejas adyacente a su casa, ubicada en el municipio leonés de La Mata de Curueño.

de los topos: la muerte durante el encierro. Debido a este hecho, los familiares de Ismael, que vivió escondido en su casa entre 1937 y 1957, se ven obligados a inventarse una historia rocambolesca para poder enterrar el cuerpo: la madre, Josefa, y Nerea, la hermana, sostienen que se les ha aparecido la Virgen y que esta, a su vez, les ha indicado el lugar exacto del monte donde se encontraban los huesos de Ismael. Así lo comunica el sacerdote del pueblo a sus convecinos: «Escuchad, hijos míos: la Virgen se ha aparecido a Josefa en la noche del viernes para anunciarle en qué agujero de Peña Lemona estaban enterrados los huesos de Ismael» (1997: 9). La narración de este suceso nos desvela uno de los factores principales por el cual ha sido tan difícil para los historiadores investigar el fenómeno de los topos: la imposibilidad de saber con certeza cuántos casos existieron, puesto que, además de la negativa de numerosas familias a hablar del tema, existen indicios para creer que algunos de estos hombres y mujeres murieron en sus escondites, quedando sus historias sepultadas para siempre.

Por último, en *La buena letra* (1992), de Rafael Chirbes, se hace mención al caso de aquellos hombres que, después de permanecer ocultos durante un tiempo, decidieron salir de sus escondites y pasaron por una nueva experiencia traumática: el encierro en las cárceles franquistas. Chirbes lo ejemplifica mediante tres personajes: Tomás y Antonio Císcar, marido y cuñado de Ana, la protagonista de la novela, y Paco, un vecino de la familia. El escritor valenciano alude en este libro a «la suciedad del miedo» (Chirbes, 2013: 27) que experimentaban los vencidos y al sentimiento de prolongación de la Guerra Civil mediante la represión que los republicanos sufrieron durante la posguerra.

Así, por ejemplo, somos conocedores de las dificultades de Tomás para encontrar trabajo en un pueblo cuyos patronos son casi todos de derechas (38), de las secuelas que el presidio ha dejado en Antonio, que camina «huidizo, pegado a la pared y encogido» y permanece «encerrado en su cuarto casi todo el tiempo, como si no consiguiera acostumbrarse a los espacios abiertos» (57), o de las humillaciones que tiene que soportar Paco en los espacios públicos, incluso por parte de su suegro, un reputado franquista de la localidad:

A Paco, el vecino que se escondió en nuestra casa al volver de la guerra, su propio suegro lo insultó en el cine y luego lo sacaron a empujones entre cuatro o cinco. Su suegro había dicho a voces «ningún hijo de puta rojo tiene que manchar el *Cara al sol* con sus babas» (41).

La diversidad de historias contadas se encuentra compensada, en cambio, por la recurrencia de estos textos a la hora de utilizar unas estrategias de representación de la realidad de los topos similares. A continuación, señalaremos algunas de las más destacadas.

En muchas de estas obras prevalece, por ejemplo, esa sensación de extrañamiento de la realidad, de ser protagonista y a la vez testigo desde la barrera de los mismos hechos, que ya habíamos advertido en las memorias de Vicente Marco y Juan Matas. «Recuerdo aquellos años como una inmensidad vivida en un espejo, como algo que tuve la desdicha de sufrir y observar al mismo tiempo» (Méndez, 2004: 111), confiesa el hijo del topo que protagoniza la historia de «Los girasoles ciegos». Por su parte, la mujer del topo alrededor del cual gira «El desertor», relato de José María Merino recogido en el volumen *Cuentos del reino secreto* (1982), asegura que «llegaba a pensar la ausencia de él como una nebulosa ensoñación no del todo real, de la que saldría en algún inmediato despertar» (1982: 86).

Luengo (2006: 76) acierta a apreciar cómo este desvirtuamiento de la realidad vivida por los topos es canalizado por la literatura mediante el despliegue de una estética de lo espectral o lo fantasmagórico. En el mismo cuento de Merino, el narrador presenta al marido supuestamente reaparecido como una «sombra», un «borrón plano y ominoso» e incluso como una «presencia recobrada» (1982: 85). Un léxico muy parecido al empleado por el escritor catalán Emili Teixidor en *Pa negre* (2003) a la hora de narrar la escena en la que Fonso, que vive escondido en el trastero de la masía arrendada por su familia, casi es descubierto por su hija Núria durante la noche: «¡L'ombra...! ¡He vist l'ombra del follet!» (2011: 369)⁸.

La creencia de la niña sobre el origen mágico de la figura que intuye entre la oscuridad se debe a las historias que le cuenta su abuela, que disfraza la situación del padre en un aura de irrealidad y ensoñación para protegerle de cualquier indiscreción que pudiera revelar a la policía su paradero. Es por ello que el autor nunca sitúa a Fonso en el centro de la acción. Se trata de un personaje cuya presencia siempre es intuida pero nunca tangible, quedando relegado a la ambigüedad fantástica que se suele atribuir a la noche en las narraciones infantiles. Su última aparición, en la cual es descubierto por su sobrino Andreu, es quizás uno de los ejemplos más ilustrativos:

Em vaig desvetllar de sobte amb la sensació que hi havia algú que ens mirava. Al primer moment d'obrir els ulls, l'única cosa que vaig notar va ser que la foscor del quarto era més intensa, com si la nit s'hagués fet més negra. [...] L'home anava vestit com d'hivern i es cobria el cap amb alguna cosa com una caputxa o un sac girat i això donava a la seva cara un aire entremaliat, faceciós, fantàstic perquè semblava un rostre solitari, envoltat d'ombres, una cara extraviada que hagués vingut als peus del

⁸ La traducción es nuestra: «¡La sombra...! ¡He visto la sombra del duende!».

llit per espigar com dormíem, com un personatge de conte, un habitant del fons del bosc (461)⁹.

La primera manifestación del Capitán Blay, antiguo topo que sigue habitando a ratos su escondite, al cual se accede a través de un armario ropero, ante los ojos de Daniel, protagonista y narrador de *El embrujo de Shanghai* (1993) y el cuento «Colección particular» (2017) de Juan Marsé, es descrita también como una «aparición mágica» y, amparada en el lenguaje cinematográfico, como un salto «desde su otro mundo, el de los hijos muertos y los ideales perdidos, el de la derrota y la locura» (Marsé, 2017: 318).

En otros fragmentos de estos libros, Josep Lostau i Maduell, nombre real del personaje, recibe el apodo de *El hombre invisible* y se insiste en el aspecto fantasmagórico que le otorga su disfraz, sirviéndonos de su propia definición, de «hombre atropellado», el cual consiste «en un aparatoso vendaje en la cabeza que sólo dejaba ver una mata de pelo encrestado en la coronilla, gafas negras, pijama a rayas, gabardina y zapatillas» (318).

Poco queda del hombre que fue antaño. Frente a la pregunta que le hace otro personaje sobre la identidad que pretende reflejar su disfraz, él responde que «nadie, aquel que no es» (324). Nos encontramos ante la consumación del proceso deshumanizador que ya habíamos percibido en las memorias. Y, como en aquellas dos obras, en la literatura esta deconstrucción de la identidad humana viene acompañada de la asimilación de una nueva identidad animalizada¹⁰.

El primer autor en utilizar este recurso fue Francisco Ayala, quien en «La vida por la opinión» afirma que, a partir del ocultamiento, la vida de su protagonista «se redujo [...] a la de un ratón que a la menor alarma corre a refugiarse en su agujero; o mejor, a la de un topo» (1989: 242). Resulta llamativo atestiguar cómo desde la literatura ya se empleaba la metáfora del topo para representar la situación de estos hombres y mujeres antes de que la acuñaran

⁹ La traducción es nuestra: «Me desperté de repente con la sensación de que había alguien que nos observaba. Cuando abrí los ojos, lo único que me llamó la atención fue que la oscuridad de la habitación era más intensa, como si la noche se hubiera vuelto aún más negra. [...] El hombre iba vestido de invierno y se cubría la cabeza con algo parecido a una capucha o un saco y esto daba a su cara un aspecto travieso, divertido, fantástico, porque parecía un rostro solitario, envuelto entre las sombras, un rostro extraviado que hubiese venido a los pies de nuestra cama para espigar cómo dormíamos, como un personaje de cuento, un habitante surgido de lo más profundo del bosque».

¹⁰ De hecho, en *Ronda del Guinardó* (1984), primera novela de Juan Marsé en la cual aparece mencionado el personaje del Capitán Blay, cuando Rosita, la joven protagonista de esta historia, alude a la repentina desaparición de Josep Lostau, el inspector que la acompaña en su trayecto hasta el depósito de cadáveres para reconocer el cuerpo exánime de su presunto violador le responde: «Ése lleva años escondido como una rata» (Marsé, 2005: 54).

Manuel Leguineche y Jesús Torbado. Ayala no fue el único en servirse de esta imagen. También la escritora barcelonesa Ana María Matute se vale de ella en *Los hijos muertos* (1958) para describir las sensaciones que produce el encierro en Miguel: «Estar allí, en aquel agujero de topos, como una rata asquerosa, era lo más reventado» (2014: 527).

En numerosos fragmentos de la novela, el personaje de Miguel Fernández, que consigue esconderse, después de haberse escapado del campo de trabajos forzados en el cual estaba recluido, en una trampa subterránea ubicada en la cabaña de Daniel Corvo, guardabosques y antiguo soldado republicano que parece haber abandonado cualquier tipo de esperanza, presenta rasgos inequívocamente animales. Así, por ejemplo, durante uno de los primeros encuentros entre Miguel y Daniel, el narrador subraya que el joven «tenía ojos de animal acosado, receloso» (502) y, poco antes de que el guardabosques lo abandone a su suerte, matiza que «los ojos amarillos del chico —sus ojos de lobo, fijos, inhumanos— le miraban de un modo centrado, hiriente, como puntos agudos» (616).

Aunque las escenas donde se hace más patente la condición animalizada del chico son aquellas en las que Daniel Corvo le facilita alimentos: «ahí va —le dijo. Lo echó y le dio vergüenza aquel gesto. Cayeron el pan y la carne al lado del chico. “Es como dar de comer a un animal. Como dar de comer a un perro”. Sintió que la vergüenza le bañaba» (503). Pasajes muy parecidos a los que nos ofrece *En un viejo país*, de Santiago Trancón, para describir la vida de Ramiro, a quien concibe como un «animal acosado» (1996: 48), «oculto durante el día en la guarida del torreón y saliendo por las noches como un ave rapaz, siempre vigilante, atento a cualquier movimiento sospechoso que se produjera a su alrededor» (79).

Son muchas las obras, en fin, donde sus autores utilizan esta técnica. Una de las últimas es el texto dramático de Miguel Ángel Martínez, «una fábula prodigiosa» en la que «hay un hombre que muere siendo hombre y resucita siendo topo, murciélago y musaraña» (2020) según los diferentes episodios que le toca vivir. Nos hallamos, por ende, ante una línea de investigación todavía por agotar y que requeriría de un estudio más exhaustivo y pormenorizado.

El último aspecto sobre el cual queremos poner el foco es la recreación de los espacios habitados por los topos. Estos se fundamentan en una ambivalencia extrema: por un lado, ofrecen la oportunidad de sortear la represión franquista y en numerosos casos incluso la muerte; por el otro lado, presentan unas condiciones de vida muy precarias que hacen difícil la supervivencia a largo plazo en ellos. En *El embrujo de Shanghai*, por ejemplo, el narrador define el escondite del Capitán Blay como una «cárcel» (Marsé, 1994: 170), mientras que el

personaje de Miguel en *Los hijos muertos* considera la trampa subterránea donde permanece oculto «una tumba» y equipara su situación a la de «un enterrado» (Matute, 2014: 500):

Estaba muy oscuro y olía espantosamente. Era un olor horrible. No podía soportarlo. Olía a zanja, a tierra cruda. Sí: eso era. Olía a aquellas zanjas donde caían los hombres, de un balazo, con la cara o el pecho sangrando. [...] Era un olor feroz. [...] Se apoyó con fuerza en los codos. Debajo sintió la tierra que le empavorecía, la gran tierra de la que, sin saber cómo, sin saber por qué, deseaba violentamente huir (516-517).

A propósito de las relaciones sinestésicas de las cuales se sirve Ana María Matute para describir el escondite de Miguel, guardan cierta relación con las utilizadas por Alberto Méndez en «Los girasoles ciegos» para retratar el armario empotrado en el cual se oculta Ricardo Mazo: «He conservado el olor de ese escondite y lo he reconocido en las cocinas pobres, en las uñas sucias, en las miradas desgastadas, en los desahuciados por los médicos, en los humillados por la vida» (Méndez, 2004: 118).

Los escondites representados en estos textos, de alguna manera, parecen cobrar vida propia y funcionan como un personaje más dentro de la lógica interna del relato. Uno de los ejemplos más evidentes podemos encontrarlo en la personificación del lugar donde se esconde Ricardo Mazo como un ente represor que domina la voluntad del topo: «Aquella casa desolada iba encerrando a Ricardo en el armario hasta el punto de que ni para dormir salía» (151).

Refugio y prisión; salvoconducto y condena. En el origen de estos espacios, descubrimos las paradojas sobre las cuales se sustenta la vida de los topos. Ahondar en los mecanismos de representación de estos escondites nos permitirá, en este sentido, comprender el diálogo que se establece entre su valor referencial y su función como símbolo de la represión aplicada sobre todo un colectivo.

4. Echar abajo la falsa pared: últimas consideraciones y futuras líneas de investigación

El estudio de la literatura sobre los topos nos lleva a confirmar la hipótesis de partida: frente a las políticas de desmemoria colectiva que han regido hasta la fecha el discurso oficial sobre la Guerra Civil y el franquismo, la cultura se ha alzado como un núcleo de resistencia orientado a reconstruir aquellas realidades silenciadas por los organismos de poder. El caso de los topos es uno de los más sintomáticos, puesto que la falta de apoyo institucional en las

tareas de recopilación de testimonios e investigación sobre un fenómeno que, con el tiempo, ha quedado demostrado que afectó a una parte importante de la población, se ha visto parcialmente suplido por el creciente interés que el tema ha despertado en los circuitos socio-culturales.

En este trabajo, hemos incrementado el corpus de estudio hasta los treinta y ocho títulos indicados en la bibliografía. Algunos de ellos pertenecen a autores de amplia difusión, como por ejemplo Almudena Grandes, Juan Marsé o Ana María Matute, pero también hemos podido constatar la atención que la historia de los topos ha merecido para nuevas voces como el dramaturgo canario Miguel Ángel Martínez y autores que cuentan con un impacto editorial más reducido. Es el caso, por ejemplo, del escritor leonés Santiago Trancón o el burgalés Fernando Ortega, que han publicado sus obras en pequeños sellos editoriales con una distribución comercial bastante limitada, lo que hace difícil acceder a su lectura.

Dificultad que se convierte en una búsqueda imposible cuando se trata de conseguir algunos libros escritos por los propios hombres que sufrieron la experiencia del encierro. Nos referimos, en este caso, al volumen de poemas que Santiago Marcos autoeditó a finales de los años ochenta y que, a día de hoy, no se encuentra ni en las librerías de viejo. La recuperación de textos escritos por los topos se presenta, en consecuencia, como una empresa necesaria e ineludible si pretendemos abordar la cuestión en su totalidad. La edición de las obras autobiográficas de Vicente Marco y Juan Matas muestran el camino a seguir y, al mismo tiempo, constituyen el mejor ejemplo de reconstrucción de memorias colectivas desde los márgenes y con el respaldo de organizaciones autonómicas.

Asimismo, resultaría muy provechoso continuar recopilando textos provenientes del resto de literaturas peninsulares. En esta ocasión, hemos recogido algunas obras escritas en catalán como *Pa negre*, de Emili Teixidor, o *L'amagatall*, de Miquel López Crespí, pero convendría seguir ampliando el corpus de estudio y, por supuesto, abrir la investigación a las literaturas gallega y vasca.

Su inclusión contribuiría a reforzar el carácter transversal del fenómeno de los topos en todo el país y, a su vez, ahondaría en las particularidades contextuales que condicionaron cada caso según la región de procedencia. A modo de ejemplo, hemos podido comprobar las singularidades que afectaron a los topos escondidos en territorios isleños como las Baleares y las Canarias, lugares poco propicios para la huida que abocaron a muchas personas al ocultamiento. O la represión encarnizada que sufrieron los partidarios de los nacionalismos periféricos como el vasco y el catalán. Incluso podríamos hacer referencia a la especial crudeza

en la cual tuvieron que subsistir los topos de las provincias andaluzas, una zona que cayó con bastante rapidez en manos del bando nacional y que fue víctima de una violencia atroz.

Aun con todo, el análisis de los textos nos ha permitido verificar la utilización, tanto en las obras autobiográficas como en aquellas puramente ficcionales, de una serie de recursos literarios comunes. Son ejemplo de ello la recreación de una mirada extrañada y deshumanizada de la realidad, la asunción de una nueva identidad de tintes animalísticos o la representación —literal y en clave metafórica— de los escondites donde se ocultaron los topos. De cara a futuros trabajos, sería interesante profundizar en el desarrollo de estas estrategias y tratar de señalar aquellas que todavía no han sido nombradas.

Para terminar, resta por hacer un estudio comparativo e integrador que ponga en relación las representaciones literarias sobre la figura de los topos con las aportaciones surgidas en otros ámbitos culturales. El mundo audiovisual es el mejor ejemplo¹¹, pero habría que investigar si el fenómeno de los topos ha sido fuente de inspiración en otras vertientes culturales y confrontar las similitudes y las diferencias que ofrece la reconstrucción de unos mismos hechos a través de lenguajes tan dispares.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUB, Max (1995) [1971]: *La gallina ciega. Diario español*, ed. M. Aznar Soler, Barcelona, Alba Editorial.
- AYALA, Francisco (1989) [1962]: «La vida por la opinión», en *La cabeza del cordero*, ed. Rosario Hiriart, Madrid, Cátedra, pp. 235-248.
- AZANCOT, Nuria: «Almudena Grandes: “Mis novelas son ajustes de cuentas con el presente, no con el pasado”», *El Cultural*, 8 de septiembre de 2017. Disponible en línea: [<https://elcultural.com/almudena-grandes-mis-novelas-son-ajustes-de-cuentas-con-el-presente-no-con-el-pasado>] (01/01/2020).

¹¹ En las páginas introductorias al volumen de *Los topos*, por ejemplo, Colmeiro elabora una lista con algunas de las principales producciones cinematográficas que abordan el tema. Entre ellas, señala *El hombre oculto* (1971), dirigida por Alfonso Ungría, y *Mambrú se fue a la guerra* (1986), dirigida por Fernando Fernán Gómez (Leguineche y Torbado, 1999: 16). A estos títulos habría que sumarles otras películas, como *La caja* (2007), dirigida por Juan Carlos Falcón, *La buena nueva* (2008), dirigida por Helena Taberna, y el estreno reciente de *La trinchera infinita* (2019), dirigida por Aitor Arregui, Jon Garaño y José Mari Goenaga, las adaptaciones de obras literarias, entre las cuales encontramos *Si te dicen que caí* (1989), dirigida por Vicente Aranda Ezquerro, *El embrijo de Shanghai* (2002), dirigida por David Trueba, *Los girasoles ciegos* (2008), dirigida por José Luis Cuerda, y *Pa Negre* (2010), dirigida por Agustí Villaronga, y, por último, tres documentales/reportajes pensados para dar a conocer este episodio de nuestra historia: *30 años de oscuridad*, dirigido por Manuel H. Martín, *El lugar que ya no está* (2012), dirigido por Álvaro Alonso de Armiño y Marta Báscones, y *Vencidxs* (2013), dirigido por Aitor Fernández.

- AZNAR, Manuel (2008): «Los conceptos de exilio y exilio interior», en José Ángel Ascunce (coord.), *El exilio: debate para la historia y la cultura*, Donostia, Editorial Saturrarán, pp. 47-62.
- CERVERA, Alfons (1997): *Maquis*, Barcelona, Montesinos.
- CHIRBES, Rafael (2013) [1992]: *La buena letra*, Barcelona, Anagrama.
- COLMEIRO, José (2005): *Memoria histórica e identidad cultural: de la posguerra a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos.
- (2011): «¿Una nación de fantasmas?: apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista», *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 4, pp. 17-34. Disponible en línea: [https://www.452f.com/pdf/numero04/colmeiro/04_452f_mono_colmeiro_trad_es.pdf] (28/11/2019).
- GALA, Antonio (1970): *Noviembre y un poco de hierba*, Madrid, Taurus.
- GARCÍA PAVÓN, Francisco (1969): *Las hermanas coloradas*, Barcelona, Destino.
- (1970): «El caso de la habitación soñada», en *Nuevas Historias de Plinio*, Barcelona, Destino, pp. 139-145.
- (1977): «El señor de *El gato negro*», en *Los nacionales*, Barcelona, Destino, pp. 111-142.
- GRANDES, Almudena (2014): *Las tres bodas de Manolita*, Barcelona, Tusquets.
- HALBWACHS, Maurice (1992): *On collective memory*, Chicago, University of Chicago Press.
- HUYSEN, Andreas (1995): *Twilight memories: marking time in a culture of amnesia*, Nueva York, Routledge.
- ILIE, Paul (1981): *Literatura y exilio interior: escritores y sociedad en la España franquista*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- IZQUIERDO, José María (2002): «Maquis: Guerrilla antifranquista. Un tema en la literatura de la memoria española», en *Actas del XV Congreso de Romanistas Escandinavos*, Oslo, Romansk Fórum, pp. 105-116.
- LEGUINECHE, Manuel y Jesús Torbado (1999) [1977]: *Los topos*, Madrid, Aguilar.
- LLAMAZARES, Julio (1985): *Luna de lobos*, Barcelona, Seix Barral.
- (1990): *El río del olvido*, Barcelona, Seix Barral.
- LÓPEZ CRESPI, Miquel (1999): *L'amagatall*, Palma de Mallorca, Sa nostra.
- LUENGO, Ana (2006): «Dos lugares de la memoria alternativos para la resistencia antifranquista: *Luna de lobos* y *El embrujo de Shanghai*», en Ulrich Winter (ed.), *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo*, Madrid, Iberoamericana / Vervuert, pp. 131-144.
- MARCO, Vicente (2007): *Cuatro gatos (Memorias 1939-1942)*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim / Diputació de València.
- MARCOS, Santiago (1988): *Mi lira canta. ¡Escucha!*, León, Celarayn Editorial.
- MARIÑO, Henrique: «Santiago Marcos, el poeta topo: veintidós años enterrado en vida por el franquismo», *Público*, 27 de abril de 2018. Disponible en línea: [<https://www.publico.es/politica/santiago-marcos-poeta-topo.html>] (14/12/2019).

- MARSÉ, Juan (2010) [1973]: *Si te dicen que caí*, eds. M. Jiménez León y A. Rodríguez Fischer, Madrid, Cátedra.
- (1993): *El embrujo de Shanghai*, Barcelona, Plaza&Janés.
- (2005) [1984]: *Ronda del Guinardó*, ed. F. Valls, Barcelona, Crítica.
- (2017): «Colección particular», en *Colección Particular*, Barcelona, Lumen, pp. 315-360.
- MARTÍNEZ, Miguel Ángel (2020): *Fábula del topo, el murciélago y la musaraña* [en prensa].
- MATAS SALAS, Juan (2008): *Mi odisea: 1936-1943*, Palma de Mallorca, Lleonard Muntaner.
- MATUTE, Ana María (2012) [1967]: «El maestro», en *La puerta de la luna. Cuentos completos*, Barcelona, Austral, pp. 493-507.
- (2014) [1958]: *Los hijos muertos*, Barcelona, Austral.
- MÉNDEZ, Alberto (2004): «Cuarta derrota: 1942 o Los girasoles ciegos», en *Los girasoles ciegos*, Barcelona, Anagrama, pp. 103-155.
- MERINO, José María (1982): «El desertor», en *Cuentos del reino secreto*, Madrid, Alfaguara, pp. 85-89.
- (2011) [2003]: *El heredero*, ed. F. Valls, Madrid, Castalia.
- MILLÁN, Juan José A. (1974): *Se vuelve a llevar la guerra larga*, Madrid, Escelicer.
- MORALES, María Luz (1962): «El tragaluz», en *Historias del décimo círculo*, Barcelona, Destino, pp. 189-199.
- NORA, Pierre (1989): «Between memory and history: les lieux de mémoire», *Representations*, 26, pp. 7-24.
- ORTEGA, Fernando (2015): *Mariposas blancas en un cielo azul*, Burgos, Editorial Dosssoles.
- PINILLA, Ramiro (1997): *Huesos*, Donostia-San Sebastián, Bermingham.
- (2005): *Las cenizas del hierro*, parte III de *Verdes valles, colinas rojas*, Barcelona, Tusquets.
- RAMÍREZ, Víctor (1984): *Nos dejaron el muerto*, Las Palmas, Imprenta Pérez Galdós.
- SALABERT, Miguel de (1988): *El exilio interior*, Barcelona, Anthropos.
- SANCHIS SINISTERRA, José (2003): «El topo», en *Terror y miseria en el primer franquismo*, ed. M. Sánchez Arnosi, Madrid, Cátedra, pp. 159-164.
- SENDER, Ramón J. (1994) [1962]: *La tesis de Nancy*, Madrid, Magisterio Español.
- (2004) [1948]: *El rey y la reina*, Barcelona, Destino.
- SOUTO, Luz (2019): «Figuraciones de la aparición con vida de los des-aparecidos», en Albrecht Buschmann (ed.), *Decir desaparecido(s): Formas e ideologías de la narración de la ausencia forzada*, Berlín, Lit. Verlag, pp. 67-88.
- TEIXIDOR, Emili (2011) [2003]: *Pa negre*, Barcelona, Edicions 62.
- TRANCÓN, Santiago (1996): *En un viejo país. Novela*, Huerga&Fierro Editores.
- YAGÜE, María Isabel (2002): «El tema de los escondidos de la posguerra española en la producción teatral de Antonio Gala y Juan José Alonso Millán», *Revista de literatura*, 64, 128, pp. 505-521.

DE UNA MEMORIA COLECTIVA OLVIDADA A UNA IDENTIDAD COMPUESTA: UN ANÁLISIS DE LAS NOVELAS DE JULIO LLAMAZARES

CHEN CHAOHUI

chaohui.chen@hotmail.com

UNIVERSIDAD SUN YAT-SEN

Resumen: El presente trabajo tiene como objetivo analizar las estrategias de la memoria para la construcción de la identidad empleadas por Julio Llamazares en sus novelas. Mediante una investigación de seis novelas de este autor, que son obras dedicadas a la memoria cultural de unos grupos sociales fuera del discurso oficial de España, este trabajo trata de analizar tanto la evolución de los enfoques del autor sobre la relación entre memoria e identidad —desde intentar recuperar una memoria colectiva olvidada del país hasta confirmar una identidad individual compuesta—, como los recursos literarios utilizados por el autor para realizar su objetivo de luchar «contra el tiempo, contra la destrucción y contra el olvido».

Palabras clave: Julio Llamazares, Memoria cultural, Identidad individual.

Abstract: The research aims to analyse the memory strategies for the identity construction taken by Julio Llamazares in his novels. Through an investigation of the six novels of this author, which are works dedicated to the cultural memory of certain social groups outside the official discourse of Spain, this research tries to analyse the evolution of the approaches put by the author in the relation between memory and identity —from trying to recover a forgotten collective memory of the country until confirming a compound individual identity—, as well as the literary resources used by the author to achieve his goal of fighting «against time, against destruction and against oblivion».

Keywords: Julio Llamazares, Cultural memory, Individual identity.

1. Introducción

En los últimos años, el estudio de la memoria cultural llama cada día más la atención de las investigaciones de diferentes especialidades. Para la retórica romana, la memoria es un *ars* que forma uno de los pasos de la producción y reconstrucción de información, que se refiere a la acción de memorizar (Assmann, 2011: 20). Algunos discursos psicólogos en la Roma antigua la veían como *vis*, es decir, como una de las tres facultades importantes del cerebro humano, junto con la imaginación y el sentido común (Assmann, 2011: 20). Sin embargo, no fue hasta los siglos XIX y XX cuando los filósofos, psicólogos y sociólogos empezaron a realizar estudios sistemáticos sobre la memoria. Nietzsche, Halbwachs, Renan, Freud y Jung son algunos de los mayores representantes de esta época. Actualmente, como podemos ver en *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook* (2008), editado por Erll y Nünning, el estudio de la memoria se combina con diferentes áreas de conocimiento como la psicología, la sociología, los estudios literarios y los estudios culturales. De acuerdo con Rach Lachmann, la literatura se convierte en «the bearer of actual and the transmitter of historical knowledge and it construes intertextual bonds between literary and non-literary texts» (2008: 306).

Como dijo José María Izquierdo (2004: 1), la memoria es un tema literario en la literatura española, considerándose los *Episodios nacionales* (1873-1912) de Galdós como un buen ejemplo. Según Friedhelm Schmidt-Welle las dictaduras militares fueron el motivo del «auge de la literatura memorialística en varios países de habla hispana durante las últimas décadas» (2014: 34). Debido a los motivos sociales e históricos, sobre todo la Guerra Civil y la dictadura, desde el siglo XX, los escritores españoles empezaron a escribir sobre la memoria individual o la memoria olvidada por el discurso oficial. Con sus escrituras, estos autores, que fueron considerados como los de «Generación del cincuenta»,

pretende[n] rescatar del olvido a los últimos combatientes de la Guerra Civil desde una perspectiva literaria influida por la documentación historiográfica existente y a la vez desde el subjetivismo de una experiencia vivida indirectamente [por ellos] (Izquierdo, 2004: 9).

Julio Llamazares es uno de los escritores que siguen esta idea de los miembros de dicha «Generación del cincuenta» de vincular su compromiso político con la literatura. Tanto él como los personajes de sus obras luchan «contra el tiempo, contra la destrucción y contra el olvido, pero con la aceptación de que es una batalla inexorablemente perdida» (Ferrer Plaza,

2009: 45). Frente a una España «que había ahuyentado los fantasmas del pasado y empezaba a encontrar su sitio en Europa» (Paleologos, 2015: 41), Llamazares, como escritor, asumió su responsabilidad de «recuperar todo lo que pueda del peso del olvido» (Paleologos, 2015: 50).

El presente artículo tiene como objetivo analizar los cambios de las estrategias de memoria desarrolladas por Llamazares en sus novelas. La primera parte constituye una introducción breve de este trabajo. El segundo capítulo es un resumen sobre la teoría de la memoria cultural propuesta por Aleida Assmann y un análisis sobre la relación entre la memoria cultural y la identidad y el papel que juega la literatura en dicho proceso. La tercera sección es un recorrido rápido por la biografía y la carrera profesional de Julio Llamazares. El cuarto apartado se concentra en analizar las principales novelas de Julio Llamazares —*Luna de lobos* (1985), *La lluvia amarilla* (1988), *Escenas de cine mudo* (1994), *El cielo de Madrid* (2005), *Las lágrimas de San Lorenzo* (2013) y *Distintas formas de mirar el agua* (2015)— y en realizar una comparación entre las estrategias de memoria de dichas obras. En la última parte sacaremos una conclusión concisa de toda la investigación realizada en los capítulos anteriores.

2. Base teórica. La memoria cultural y la identidad

En su *Shadow of Trauma*, Assmann (2016: 12, 14, 22, 41) estableció una división de la memoria en cuatro niveles: la memoria neural o individual, que ofrece todos los materiales para la construcción de una identidad individual; la memoria social, que tiene que ver con la formación de una identidad generacional; la memoria «nacional, oficial o política», que forma la identidad colectiva; y la memoria cultural, cuyo objetivo es «desarrollar una memoria social de largo plazo». Las identidades forjadas por estas memorias no son necesariamente incompatibles, sin embargo, pueden tener conflictos unas con otras (Assmann, 2016: 42).

La memoria cultural, que puede dividirse en la memoria de función (functional memory) y la memoria de almacenamiento (storage memory) (Assmann, 2011: 128, 132), se refiere a

[...] the characteristic store of repeatedly used texts, images and rituals in the cultivation of which each society and epoch stabilizes and imports its self-image; a collectively shared knowledge of preferably (yet not exclusively) the past, on which a group bases its awareness of unity and character (Grabes, 2008: 311).

Cabe mencionar la relación intrínseca entre la reconstrucción de la identidad y la reconstrucción de la memoria —tanto la colectiva como la individual—. La identidad es «an active

construction and a discursively mediated political interpretation of one's history», lo que significa que la identidad depende de lo que recordemos y lo que nos olvidemos (Assmann, 2011: 53-54). Ya que todas estas acciones —acordarse y olvidarse— se realizan en un contexto social, la identidad es «socially constructed and so is always depended on the changing norms of the cultural and political environment» (Assmann, 2016: 126).

En el proceso de reconstrucción de la memoria, debido a sus «imaginative powers», la literatura, sobre todo la novela, juega un rol básico a nivel textual, «drawing attention to “new” topics or ones hitherto neglected in cultural remembrance» (Rigney, 2008: 350):

However, on the textual level, novels create new models of memory. They configure memory representations because they select and edit elements of culturally given discourse: They combine the real and the imaginary, the remembered and the forgotten, and, by means of narrative devices, imaginatively explore the workings of memory, thus offering new perspectives on the past (Neumann, 2008: 334).

La literatura, que es «la memoria de cultura» (Lachmann, 2008: 301), no es solo una manera de «immortalization», sino también una ayuda a la memoria (Assmann, 2011: 174). Según Birgit Neumann, la literatura nunca es un simple reflejo de los discursos culturales preexistentes, sino que contribuye a la negociación de la memoria cultural (Neumann, 2008: 335) y más adelante, a la formación de la identidad.

Viviendo en una época en que la autoridad impuso su propia historia y silenció las voces de los que no estaban de acuerdo con ella, los autores de escritura memorialística se dieron cuenta de la necesidad de escribir sobre la experiencia olvidada y del poder que conlleva esta acción. Frente al «pacto de olvido» y las «fisuras en el cuerpo político», los escritores eligieron tres modos de enfrentarse a las memorias de las que nadie hablaba: el olvido, la melancolía y el proceso de duelo (Del Pozo Ortea, 2018: 220-222). Llamazares es uno de los que eligieron el último modo, que supone hacer una introspección de «estos fantasmas históricos» con «la ansiedad por hacer balance del pasado antes que auscultar el presente» (Cossalter, 2007: 300; Del Pozo Ortea, 2018: 222).

3. Julio Llamazares y sus novelas

Julio Llamazares nació en el año 1955 en Vegamián, un pueblo leonés que luego sería inundado por el embalse del Porma. Tras la destrucción de su pueblo natal, su familia se mudó a Olleros de Sabero, donde se halla la cuenca carbonífera de Sabero. Como dijo en

una entrevista, él mismo pasó «en el campo esa época de formación sentimental en la que ocurren las cosas realmente importantes» (Rendueles, 2019), por lo cual estas estancias en Castilla y León han marcado sus obras. Se mudó a Madrid cuando tenía doce años para estudiar (Rendueles, 2019). Terminados los estudios de licenciatura en Derecho, abandonó esta profesión y se dedicó al periodismo escrito, radiofónico y televisivo (Llamazares, 2005: 136; Oberle, 2015: 3).

Empezó su carrera como poeta, aunque también escribe guiones, artículos en periódicos y, sobre todo, novelas. Su primera publicación —*La lentitud de los bueyes*—, que salió a la luz en el año 1979, es un poemario dedicado a la descripción del tiempo. Su segunda obra poética —*Memoria de la nieve*—, con la cual consiguió el Premio Jorge Guillén de Poesía, fue publicada en 1982. En 1985, publicó su primera novela *Luna de lobos*; tres años después, publicó su segunda novela *La lluvia amarilla*. La primera cuenta la historia de cuatro guerrilleros que sufrieron el duro clima del norte de España y el acoso de los soldados ganadores de la Guerra Civil, mientras que la segunda es la historia de un pueblo abandonado y olvidado y su único habitante. Estas dos obras novelescas fueron finalistas del Premio Nacional de Literatura en la modalidad de Narrativa (Tseng, 2013: 135). Desde aquel entonces, la creación de novelas y de escritos periodísticos se convirtieron en el foco de la escritura de Llamazares, aunque también cuenta con publicaciones de otros géneros, como relatos cortos y literatura de viajes. En 1994, se publicó *Escenas de cine mudo*, una obra de memoria y recuerdos activados por unas fotos de familia. En 2005, salió a la luz *El cielo de Madrid*, en la cual el escritor nos cuenta la historia de un chico asturiano que fue a esta ciudad en búsqueda del éxito y sus experiencias profesionales y románticas. En 2013, se publicó *Las lágrimas de San Lorenzo*, en la cual un padre —el protagonista— cuenta a su hijo las experiencias que ha tenido y sus dudas sobre el tiempo y la autenticidad de la memoria. Su última obra es *Distintas formas de mirar el agua*, publicada en 2015; cuenta la historia de una familia que tuvo que mudarse de su pueblo natal, que se sumergió en el agua por una obra de embalse.

Como dijo Ellen Mayock, en cuanto a «la insistencia en el medio ambiente y el supuesto determinismo de los protagonistas», Llamazares tiene la misma tendencia de Miguel Delibes (2010: 587). Sin embargo, aparte de estos dos aspectos característicos de las obras de Llamazares, la memoria siempre es una de las palabras clave de sus creaciones literarias. A la hora de analizar el espacio imaginario y la memoria en tres novelas de Llamazares, Tseng Li-Jung señala que para el escritor «la memoria es el motor de la creación y un modo muy eficaz de

salvar del olvido las historias pasadas» (2013: 154). Es cierto que, desde que publicó su primera novela en 1985, Llamazares no deja de probar diferentes maneras de escribir o reescribir la historia y la memoria para los que se quedan fuera del discurso oficial e, inevitablemente, su escritura de la memoria está intrínsecamente relacionada con la construcción de la identidad tanto de los personajes como del escritor y de los lectores. A continuación, veremos cuáles son las estrategias desarrolladas por Llamazares en sus novelas y cuáles son sus cambios en estos años.

4. De una memoria colectiva olvidada a una identidad compuesta

4.1. Una memoria colectiva olvidada: *Luna de lobos* (1985) y *La lluvia amarilla* (1988)

Así describió Assmann la escritura de memoria e historia de los ganadores después la Guerra Civil de España:

The Republican side not only was defeated, but it also had to contend with the pressure of a victor's memory —and continue to be stigmatized as enemies of the people, as so-called «red-traitors»— for a further thirty years until Franco's death in 1975. In this case, it was the victors who wrote history: because of the dynamics of political power, the underdogs didn't stand a chance of telling their story. Given their political powerlessness, nothing remained for them except precisely their memory, which kept them alive as an oppressed political group of victims (Assmann, 2016: 53).

Como lo que pasó en otros países y en otras épocas, utilizando las cinco estrategias —«offsetting, externalizing, erasure, remaining silent and falsification» (Assmann, 2016: 141)—, los ganadores realizaron una represión de la Historia y legalizaron su régimen y poder. Lo que hizo Llamazares en estas obras fue poner voz a estas memorias colectivas olvidadas o silenciadas.

En *Luna de lobos*, una obra que se divide en cuatro partes y cada capítulo se titula con una fecha —1937, 1939, 1943 y 1946—, nos contó la historia de cómo intentaron sobrevivir cuatro guerrilleros en las montañas de León después de la derrota de los republicanos en la Guerra Civil. Gracias a la ayuda de sus familiares, los cuatro pudieron sobrevivir durante unos años. Sin embargo, debido a los soplonés de pueblo, los compañeros de Ángel —nuestro protagonista, profesor y luego guerrillero republicano— fueron muriendo uno tras otro. Mientras tanto, él, quien había sido echado de casa por su propia hermana, fue el único que sobrevivió al final huyendo de España a Francia.

En esta obra, Llamazares dio voz a las «víctimas» y a sus familias, que tuvieron una experiencia traumática durante aquellos años. El miedo de los habitantes de los pueblos leoneses tanto a hablar sobre los guerrilleros como a hablar con estos enseña la «oposición entre la memoria individual y la colectiva», de las cuales la primera es de las «víctimas» y la segunda es impuesta por la política y la ideología (Assmann, 2016: 11). Incluso dicha oposición condujo al abandono de la compasión y la relación familiar, lo cual puede observarse en el hecho de que la hermana de Ángel expulsó a su propio hermano de casa porque ella no pudo aguantar más el frecuente acoso de los guardias civiles. Lo que intentó hacer Llamazares con su primera novela es lo que indica Assmann: «Civil war is only overcome when the symmetry of memories is reestablished and both sides can relinquish their opposing perspectives in the context of a common unifying framework» (2016: 53-54).

En *La lluvia amarilla*, Llamazares utiliza el monólogo interior de Andrés, el último habitante del pueblo de Ainielle, para reconstruir la memoria olvidada. Después del suicidio de su mujer, Andrés recuerda su vida en Ainielle y espera su propia muerte. Las fechas concretas que aparecen en esta obra son 1938, 1941, 1949 y 1961, aunque la memoria de Andrés parece dudosa debido al largo tiempo en soledad (Schmidt-Welle, 2014: 38). Los traumas sufridos por el protagonista, incluidos la muerte de sus hijos y su mujer, la guerra, el abandono del pueblo de su otro hijo y de todos sus vecinos, son partes de la memoria y la identidad colectiva del grupo social al que representa Andrés. Sin embargo, debido al olvido natural causado por la vejez y a la amnesia colectiva impuesta por el discurso oficial, esta memoria y esta identidad colectiva morirán junto con Andrés y, con él, todo el pueblo de Ainielle (Schmidt-Welle, 2014). Incluso el mismo Andrés tenía dudas sobre su identidad y estado de vida (vivo o muerto). De hecho, lo que hizo Llamazares, como muchos escritores de la memoria, fue dejar estas memorias escritas para que se convirtieran primero en una «storage memory» y luego, si fuera posible, en una «functional memory».

Cabe destacar que, en esta obra, el autor sentó la base de su propio estilo y de muchos recursos literarios que emplearía en sus próximas novelas: los monólogos, la narración retrospectiva, la escasez de marcadores de tiempo, la memoria borrosa (cuyo resultado es la identidad dudosa) y el énfasis en los individuos, tanto en sus memorias como en sus identidades. En esta novela, se puede notar la señal del giro del enfoque sobre la relación entre memoria e identidad de Llamazares hacia un nivel más básico e individual.

Tanto en *Luna de lobos* como en *La lluvia amarilla*, Llamazares intenta recuperar estas voces olvidadas por el discurso oficial o silenciadas por la memoria política, las cuales son

experiencia y vida de algunos grupos sociales marginados, incluidos los perdedores de la Guerra Civil y los que sufrieron el éxodo rural. De esta manera, las introduce a la vista del público y al discurso social; por tanto, estos recuerdos formarán parte de la memoria cultural de España que se transmitirá de generación en generación.

4.2. La memoria individual: *Escenas de cine mudo* (1994)

En *Escenas de cine mudo*, combinando las fotos y la memoria, Llamazares probó una nueva manera de contar la historia. El narrador de esta novela, que tiene el mismo nombre que nuestro escritor, empezó a recordar sus días en el pueblo Ollero mientras contemplaba las fotos de un álbum de familia. Cada capítulo es un fragmento de memoria recordado por una foto. De esta manera, nos cuenta la infancia del narrador en este pueblo de minas de carbón.

En esta obra, como en *La lluvia amarilla*, plantea la duda sobre la autenticidad de la memoria, pero solo una vez en el primer capítulo titulado «Mientras pasan los títulos de crédito», en vez de hacerlo de manera repetida:

Que es lo mismo que ahora pienso, solo que también de mí, al ver de nuevo estas fotos que el destino me devuelve para hacerme recordar —¿o inventar?—, aquellos años (Llamazares, 1994: 9-10).

Sin embargo, a diferencia de sus dos primeras novelas, *Escenas de cine mudo* ya no es una obra llena de memoria con fuertes matices políticos o ideológicos. Solo en tres capítulos continuos —«Esperando a Franco», «La Orquesta Compostelana» y «La huelga»—, hay reducidos comentarios sobre Franco y su régimen, los cuales no son críticas directas sino opiniones inocentes o intuitivas de un niño de seis años¹. Son fragmentos muy importantes de esta obra, porque las opiniones simples del niño Julio sobre los asuntos políticos, por ejemplo, la dictadura en España y la muerte de Kennedy, indican que estos acontecimientos que se supone son importantes son insignificantes para su vida. Aparte de mostrar dicho contraste, la obra se concentra más en la memoria individual del narrador, la que ha vivido él mismo, por ejemplo, los conocidos o amigos —José Luis, Morán, Balboa, Miguel, Germán, Tango y

¹ Solo nos limitamos a poner un par de ejemplos: «Lo que ya no le perdoné —a don Aniceto no, a Franco— fue que pasara por el cruce de Sabero sin pararse a saludarnos [...]» (Llamazares, 1994: 63); «[...] yo mismo venía pensando: que no podía ser bueno alguien que nunca sonreía y que parecía, además, que siempre estaba enfadado. Por supuesto, hablaba de Franco» (Llamazares, 1994: 64). El narrador, como sus vecinos, prestó atención a unos detalles insignificantes en vez de a los aspectos políticos «realmente importantes».

Judas—, las actividades cotidianas —las clases en el colegio, el circo, los accidentes de la mina, la llegada del cine y la televisión al pueblo— y los cambios de su propia vida —su mudanza y la de su hermano a Madrid, la enfermedad de su padre—.

De esta manera, enseña que el contexto político, junto con su cultura y memoria, no tienen efecto político fuerte en la formación de la memoria de estos habitantes de pueblo, por lo cual tanto la memoria como la identidad de estos es más individual y no coincide completamente ni con la memoria política ni con la identidad política o colectiva promovidas por la autoridad. Este es un pequeño cambio de estrategia realizado en esta obra por el autor a la hora de escribir sobre la memoria; es decir, de la colectiva a la individual.

4.3. La búsqueda de identidad: *El cielo de Madrid* (2005)

En este libro, Llamazares renovó tanto la forma como el tema de la novela. La obra se divide en cuatro partes que se titulan «El Limbo», «El Infierno», «El Purgatorio» y «El Cielo», respectivamente. Siguiendo su énfasis en la memoria individual, mantuvo su estilo literario —la manera retrospectiva y el amplio uso de monólogos—, pero trasladó el escenario de la novela a la capital de España. El narrador, nacido en Asturias en el mismo año que el escritor (Llamazares, 2005: 58), contó a su bebé, que acababa de nacer, la vida desde que llegó a Madrid en 1975 en busca de éxito.

Como en sus otras novelas, en esta también aparecen unos marcadores de tiempo, a partir de los que podemos deducir que la época de la historia de la que se trata es la de la Transición, la entrada de España en la democracia y la incorporación a la Unión Europea en 1985. Basándose en este fondo social, el escritor también realiza críticas a la sociedad, y sobre todo a la ciudad, lo cual pone de relieve su característica neonaturalista. De hecho, fue en el pueblo de Miraflores donde el protagonista experimentó «un Purgatorio interior» y encontró la paz espiritual. Así opinaba el narrador (Carlos) sobre las ciudades:

Porque era un mundo que te envenenaba. Como una droga muy suave, te envenenaba poco a poco, sin que tú te dieras cuenta. Las oportunidades que te brindaba, el éxito, los halagos, todo te iba haciendo mella hasta que te adormecía (Llamazares, 2005: 76).

[...] la ciudad parecía otro espejismo y otro barco a la deriva, como El Limbo (Llamazares, 2005: 48).

Una ciudad que seguía cambiando y que cada vez sentía más ajena (Llamazares, 2005: 116).

Para la mayoría de sus amigos, la ciudad de Madrid era el cielo o el paraíso. Sin embargo, desde el punto de vista de Carlos, Madrid era el Infierno. De hecho, al final de la novela, mirando el cielo de Madrid, acaba diciendo que esta ciudad «es a la vez el infierno, y el limbo, y el purgatorio» (Llamazares, 2005: 135). En este aspecto, no altera su nostalgia de la naturaleza ni el rechazo al progreso, marcados por su propia experiencia en Vegamián, que se notaban desde la publicación de *La lluvia amarilla*.

Las abundantes descripciones del interior del protagonista coinciden con la característica demostrada en *La lluvia amarilla*. «Solo», «soledad», «abandono», «miedo» y «vacío» son palabras frecuentes en la novela. Lo distinto es que, en esta obra, el autor cambió su foco de atención de la memoria individual, mostrada en *Escenas de cine mudo*, a la identidad individual.

En la búsqueda del éxito, el narrador pasó del Limbo al Infierno y el Purgatorio interior y al final llegó al Cielo. Sin embargo, lo que estaba buscando y lo que encontró es su propia identidad. Como dijo él mismo, «era un forastero en todos los sitios: en el que vivía ahora y en los que había dejado atrás» (Llamazares, 2005: 116).

Sin embargo, en esta obra, como es la primera en que se enfocó la formación de la identidad individual, el escritor no nos da una respuesta concreta o firme sobre la composición de la identidad individual. Con el resumen de su experiencia en estos años —«siempre a medias entre el cielo y el infierno, entre la libertad y la necesidad de amor, entre la soledad y la búsqueda del éxito» (Llamazares, 2005: 130)—, el protagonista se dio cuenta de la verdad del llamado «éxito»:

[...] [es] un fruto amargo y podrido que solamente atraía a gente más mediocre y ambiciosa o a la que, por el contrario, no estaba muy segura de sí misma o de su obra; es decir, aquella que necesitaba el halago ajeno para afirmarse de sus convicciones o la que necesitaba el éxito para afianzarse ante los demás. [...] pese a que todos intentemos alcanzarlo y tocarlo con los dedos, sin saber que detrás de él no hay nada, salvo el vacío (Llamazares, 2005: 130, 132).

Hasta cierto punto, esta afirmación dio una respuesta a la pregunta de identidad individual, eliminando la posibilidad de que la identidad individual sea el reconocimiento social o el llamado «éxito», que es una idea arraigada de los otros personajes de la novela y de mucha gente que vivió o vive en una época de fanatismo del «progreso». Por lo tanto, en esta obra, ya no son enfoques del escritor los grupos sociales marginados y silenciados por el discurso oficial, sino las personas que sienten vértigo en las grandes ciudades o en una vida llena de «progresos», lo cual no significa que el escritor sea menos comprometido, sino que tiene una percepción aguda y profunda de los cambios sociales y de los problemas de sus compatriotas.

Cabe mencionar que en esta novela ya se notan los temas en los que el autor hará hincapié en su siguiente obra (las despedidas de la vida y la trinchera infranqueable del tiempo entre padre e hijos)², los cuales vamos a analizar en los siguientes apartados.

4.4. Una memoria e identidad dudosa: *Las lágrimas de San Lorenzo* (2013)

En esta obra de 2013, la fugacidad del tiempo y la duda sobre la memoria e identidad se convirtieron en los temas principales. Aunque dicha duda fue un tema propuesto en la novela anterior, Llamazares logró profundizar en sus reflexiones sobre esta cuestión en *Las lágrimas de San Lorenzo*. El protagonista realiza viajes con frecuencia, que, inevitablemente, conllevan muchas despedidas. Estos numerosos cambios de entorno permiten reflexionar también sobre la memoria.

La duda sobre su propia identidad también deriva de la fugacidad del tiempo. En esta novela, aparece con frecuencia el ciclo de la vida. Una muestra de ello es que el narrador, junto con su hijo, hacía las mismas cosas que hizo su padre con él, por ejemplo, contemplar las estrellas fugaces de San Lorenzo. Cuando era joven, el narrador, como su hijo de doce años, no sentía la fugacidad de tiempo y «todavía creía que la vida era una estrella que no se apagaba nunca» (Llamazares, 2013: 25). Sin embargo, al sentir el rápido paso del tiempo, el protagonista empezó a dudar tanto de la existencia de sí mismo como la de las otras personas.

¿Era felicidad, o se trataba de una ilusión inconcreta, una ilusión de mi espíritu fantaseada luego por la memoria como sucede siempre con el pasado? [...] ¿De verdad existo? ¿De verdad todo lo que ahora recuerdo lo viví en la realidad, o es la ensoñación de un dios cuyo único idioma es el tiempo? (2013: 100-101).

Frente a la duda mencionada, una respuesta propuesta por el escritor es la memoria, mejor dicho, la memoria individual: «[...] la memoria no es una debilidad, sino, al contrario, la única patria de las personas que, como yo, hemos renunciado a todas» (168). Según él, la memoria individual, ni más ni menos, es la única manera de mantener la identidad individual frente a la fugacidad de tiempo, tanto para los vivos como para los muertos: «Nadie muere mientras lo recuerdan y con el mundo pasa lo mismo, supongo» (118) y «las personas siguen

² Un par de monólogos del protagonista de esta obra nos enseñan su lamento ante las despedidas y la posible dificultad de una comprensión mutua entre padre e hijo: «[...] con el tiempo, me diera cuenta de que cada una de aquellas despedidas era una pérdida más que se sumaba a las otras para juntas ir robándome la vida» (Llamazares, 2005: 11); «Te lo cuento ahora, que no me escuchas, porque, cuando me escuches, ya no sabré decírtelo» (Llamazares, 2005: 135).

viviendo en el cielo mientras los que las conocieron miren su estrella todas las noches» (Llamazares, 2013: 190).

En esta obra, como en las anteriores, Llamazares sigue haciendo énfasis en la memoria individual y, al mismo tiempo, concreta en qué consiste: es lo que ha vivido una persona en la realidad. De esta manera, cierra el círculo de memoria-identidad que llevaba más de veinte años tratando en sus novelas previas.

4.5. Una identidad compuesta: *Distintas formas de mirar el agua* (2015)

Su última novela publicada —*Distintas formas de mirar el agua*— es una obra de trauma y de identidad. En el funeral de nuestro protagonista —Domingo—, diecisiete personas, que son su mujer, sus hijos, yernos, nueras, nietos, la novia de un nieto y, por último, un automovilista, cuentan sus reflexiones sobre un funeral tan especial, sobre la obra de un pantano y sobre Domingo, un campesino de la zona de montaña leonesa que tuvo que mudarse a la laguna debido a la construcción del embalse en su pueblo natal, Ferreras. A diferencia de sus otras novelas, en esta obra el autor no utiliza monólogos del protagonista para configurar dicho personaje. Los lectores lo conocen poco a poco a través de los monólogos ajenos, mientras Domingo, quien ha fallecido, no expresa ninguna palabra directa en la novela.

En su vida sufrió unos traumas que le marcaron: la muerte de su primogénito y la mudanza involuntaria de su pueblo natal. Según los monólogos de los personajes, descubrimos que cada uno tiene su manera de tratar con estos asuntos y los acontecimientos no tienen el mismo significado para todos. Virginia, la mujer de Domingo, tuvo una actitud más flexible frente al trauma, mientras su marido actuaba como si hubiera olvidado el suceso —«Domingo nunca volvió a hablar del pueblo» (Llamazares, 2015: 13)—. Para Virginia, lo que hizo su esposo fue «borrar los momentos malos de mi memoria y vivir como si nunca hubiera existido» (Llamazares, 2015: 13). Obviamente, Domingo no se olvidó de estos choques, si no, no hubiera pedido que lo incineraran y que echaran las cenizas al «sitio más cerca donde nació». Con los diecisiete monólogos de los asistentes a su funeral, el escritor nos enseña diferentes facetas de Domingo, las cuales componen la identidad de este, que se corresponden con el título de la obra —*Distintas formas de mirar el agua*—.

De hecho, «el agua» del título es una metáfora que puede referirse a muchas cosas: el trauma y el progreso que conlleva la construcción del embalse, la vida, la manera de vivir de los antepasados, la felicidad, la memoria y la identidad, etc. Por lo tanto, los monólogos de

diferentes generaciones también muestran la trinchera entre ellas; es decir, la diferencia de ideas y la dificultad de una comprensión mutua entre padres e hijos, abuelos y nietos. El choque que marcó la vida de Domingo y Virginia no es tan traumático para sus hijos, ni mucho menos para sus nietos. Es decir, con el paso de tiempo, se olvidarán del trauma, lo que implica una ruptura y un motivo del distanciamiento entre diferentes generaciones.

En esta obra, Llamazares hizo otra propuesta sobre la relación entre la memoria y la identidad. En comparación con el enfoque de las obras anteriores, que era la memoria individual y la identidad propias, el de esta obra es más bien la memoria ajena y la identidad propia, es decir, una identidad compuesta por memorias ajenas. Si en *Las lágrimas de San Lorenzo* existe alguna duda sobre la memoria, en *Distintas formas de mirar el agua* el escritor, con más seguridad, nos ofrece una fórmula para la construcción de la identidad. A través de los temas de las últimas novelas —las despedidas en la vida y el tiempo—, este círculo de «memorias ajenas-identidad propia» se combina con el círculo «memoria propia-identidad propia». Desde este punto de vista, la identidad individual no es solo aquella con la que uno se siente identificada, sino también la que deja influencia o recuerdos a la gente después de la muerte.

5. Conclusión

La memoria y la formación de la identidad correspondiente a dicha memoria siempre han sido dos enfoques de las obras de Julio Llamazares. En *Luna de lobos* y *La lluvia amarilla*, dio voz a los grupos silenciados por el discurso dominante o por la historia oficial; de tal manera reafirmó la memoria y la identidad colectiva de las «víctimas» de la Guerra Civil y de la época de la posguerra. En *Escenas de cine mudo*, dio énfasis a la memoria individual y familiar cuyas pruebas son unas fotos de familia, y señaló lo insignificante que eran la memoria e identidad política para los individuos. En *El cielo de Madrid*, describió el problema que tenía mucha gente frente a los «progresos» y «éxitos» —no sentirse identificada— y planteó el tema de la búsqueda de identidad. En *Las lágrimas de San Lorenzo*, confirmó la fórmula para construir la identidad con la memoria, que fue concretada y profundizada en su última obra.

Lleva a cabo dichas estrategias a través de los siguientes recursos literarios. Primero, los abundantes monólogos, con los cuales describe el interior de los personajes, enfocándose en las emociones negativas —soledad, descolocación, tristeza, e incluso desesperación— que uno siente cuando tiene dudas de la propia identidad. Segundo, la narración retrospectiva.

Con la acción de «recordar» realizada por los personajes, da importancia a la memoria individual, porque las obras en sí mismas son recuerdos o memorias individuales. Tercero, la estructura o la forma literaria, sobre todo en sus últimas obras. Cuenta la historia de acuerdo con las fotos familiares (*Escenas de cine mudo*) o con el paso de las estrellas fugaces (*Las lágrimas de San Lorenzo*). Utiliza la intertextualidad para indicar la evolución del personaje (las citas de la *Divina Comedia* colocadas en el comienzo de cada «círculo» en *El cielo de Madrid*) o pone varias voces para describir lo multidimensional de un asunto o de la identidad de un personaje (*Distintas formas de mirar el agua*). Por lo tanto, los cambios de las estrategias de la memoria se reflejan en los cambios de uso de los recursos literarios.

Obviamente, Llamazares va concretando sus estrategias de la memoria en la escritura hasta llegar al nivel más básico de las cuatro memorias clasificadas por Assmann —la memoria individual—. Según él, la memoria, tanto la propia como la ajena, es una prueba de la existencia de los individuos. La memoria propia, sobre todo la traumática, como la guerra, la muerte y el abandono del pueblo natal, marca el trayecto de vida de un individuo y construye su propia identidad, mientras la memoria guardada por lo ajeno prorrogará su existencia en el mundo mediante una identidad compuesta. Así que los individuos son lo que viven ellos mismos y también son lo que siente el resto de las personas con respecto a ellos. Esta es la solución propuesta por Llamazares para afrontar el discurso oficial y la fugacidad de tiempo. Mediante la reconstrucción de la memoria e identidad individuales, las cuales son las bases de la memoria e identidad cultural, Llamazares cumple sus objetivos como escritor dedicado a la memoria cultural: «transmit experiences and knowledge over generations, thereby developing a long-term social memory» (Assmann, 2016: 41).

Anexo: comparación de las seis novelas de Julio Llamazares³

		<i>Luna de lobos</i>	<i>La lluvia amarilla</i>	<i>Escenas de cine mudo</i>	<i>El cielo de Madrid</i>	<i>Las lágrimas de San Lorenzo</i>	<i>Distintas formas de mirar el agua</i>
Recursos literarios	Monólogo		●	●	●	●	○
	Narración retrospectiva		●	●	●	●	●
	Marcador de tiempo	●	●	●	●		
	Forma especial			●	●	●	●
	Trauma	●	●	●	○	○	●
	Soledad	●	●		●	●	○
	Naturaleza	●	●	●	●	○	●
Memoria e identidad	Grupos marginados	●	○				●
	Memoria política	●	●	●	○		●
	Memoria colectiva	●	○	●	●		●
	Memoria individual	●	●	●	●	●	●
	Identidad colectiva	●		●			●
	Identidad individual	●	●	●	●	●	●
	Memoria/identidad dudosa		●		●	●	●

● Contiene(n) dicho elemento o tema ○ Contiene(n) solo parte de dicho elemento o tema

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSMANN, Aleida (2011): *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*, New York, Cambridge University Press.
- (2016): *Shadows of Trauma: Memory and the Politics of Postwar Identity*, trad. Sarah Clift, New York, Fordham University Press.
- COSSALTER, Fabrizio (2007): «La silenciosa dignidad de los vencidos. La poética de la memoria de Julio Llamazares», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 29, pp. 299-306.
- DEL POZO ORTEA, Marta (2018): «Novela de la memoria histórica en España o ¿qué hacer con los fantasmas del pasado?», *Monteagudo*, 23, pp. 219-231.
- ERLL, Astrid y Ansgar Nünning (eds.) (2008): *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin, Walter de Gruyter.
- FERRER PLAZA, Carlos (2009): «Claves de la poesía de Julio Llamazares», en *Actas del I Simposio internacional de literatura española es hispanoamericana del Instituto Cervantes de Brasilia*, pp. 39-46. Disponible en línea: [\[https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_cen-tros/PDF/brasil_2009/05_ferrer.pdf\]](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_cen-tros/PDF/brasil_2009/05_ferrer.pdf) (18/12/2019).

³ De elaboración propia.

- GRABES, Herbert (2008): «Cultural Memory and the Literary Canon», en Astrid Erll y Ansgar Nünning (eds.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin, Walter de Gruyter, pp. 311-319.
- IZQUIERDO, José María (2004): «La literatura de la generación del cincuenta en España y la narrativa actual de la memoria», *Études romanes de Lund*, 70, pp. 77-90.
- LACHMANN, Rach (2008): «Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature», en Astrid Erll y Ansgar Nünning (eds.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin, Walter de Gruyter, pp. 301-310.
- LLAMAZARES, Julio (1994): *Escenas de cine mudo*, Madrid, Alfaguara. Kindle file.
- (2005): *El cielo de Madrid*, Madrid, Alfaguara. Kindle file.
- (2013): *Las lágrimas de San Lorenzo*, Madrid, Alfaguara.
- (2015): *Distintas formas de mirar el agua*, Barcelona, Penguin Random House.
- MAYOCK, Ellen (2010): «Determinismo y libre albedrío en “La Lluvia amarilla” de Julio Llamazares», *Hispania*, 93, 4, pp. 587-593.
- NEUMANN, Birgit (2008): «The Literary Representation of Memory», en Astrid Erll y Ansgar Nünning (eds.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin, Walter de Gruyter, pp. 333-343.
- OBERLE, Isabell (2015): *Bibliografía selecta: Julio Llamazares*, Berlín, Ibero-Amerikanisches Institut.
- PALEOLOGOS, Konstantinos (2017): «Julio Llamazares o la historia que se borró», *Estudios Humanísticos. Filología*, 39, pp. 39-53.
- RENDUELES, César (2019): «Para sentir más, pensar más, saber más. Entrevista con Julio Llamazares», *Minerva*. Disponible en línea: [www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=399] (18/12/2019).
- RIGNEY, Ann (2008): «The Dynamics of Remembrance: Texts Between Monumentality and Morphing», en Astrid Erll y Ansgar Nünning (eds.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin, Walter de Gruyter, pp. 345-353.
- SCHMIDT-WELLE, Friedhelm (2014): «La lluvia amarilla o las hojas del olvido», *Olivar*, 15, 21, pp. 33-42. Disponible en línea: [<http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2014v15n21a05>] (18/12/2019).
- TSENG, Li-Jung (2013): «El espacio imaginario y la memoria en tres novelas de Julio Llamazares: *Luna de lobos*, *La lluvia amarilla* y *El cielo de Madrid*», *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas*, 11, pp. 133-168.

ENTRE SÓLIDOS Y AUSENCIAS: LA ESCRITURA DEL CUERPO COMO DUELO EN *APARECIDA* DE MARTA DILLON¹

LAURA MARÍA MARTÍNEZ MARTÍNEZ

lauramam@ucm.es

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Resumen: *Aparecida* (2015), de la escritora argentina Marta Dillon forma parte de la extensa tradición narrativa de hijos de desaparecidos por las características que comparte: la evocación a la condición de niño-militante, los vaivenes temporales entre el pasado y el presente, la presencia de la vida cotidiana o el particular vínculo afectivo con el que los narradores recuperan la figura de sus padres. Su pertenencia, no obstante, está marcada por una novedad ineludible: el hallazgo del cuerpo de su madre permite a la autora despojarla del prefijo *des-* para enunciarla como una aparecida, protagonizando, así, un punto de inflexión —y posible marca de dirección— en su generación. El presente artículo pretende ahondar en esta novedad mediante el estudio del texto como una búsqueda constante de sólidos en la abstracción de la ausencia y del cuerpo hallado como el elemento posibilitador del relato.

Palabras clave: Marta Dillon, *Aparecida*, Huesos, HIJOS, Duelo.

Abstract: *Aparecida* (2015), written by the Argentine writer Marta Dillon, belongs to the extensive literary tradition of HIJOS because of common characteristics: the evocation of the condition of child-activist, the temporary swinging between past and present, the importance of daily life and the particular affective link by which the authors bring back figures of their parents. However, this affiliation is also marked by an ineludible innovation: the discovery of Dillon's mother corpse allows the author to name her as an apparition and to be responsible herself of a turning point in her literary generation. The following article pretends to explore this novelty by explaining the text as a constant search of solids in the abstraction of absence and by considering the bones found as the element that enables the writing.

Keywords: Marta Dillon, *Aparecida*, Bones, HIJOS, Mourning.

¹ Este artículo es el resultado de una investigación realizada gracias al contrato predoctoral CT42/18 – CT43/18 en la Universidad Complutense de Madrid.

1. Introducción

Una autoficción sería una autobiografía consciente
de su propia imposibilidad
Mariela Peller

Hayden White, uno de los máximos exponentes del «giro lingüístico», ya en la década de los ochenta concebía la Historia no como la mera representación argumental, sino como el resultado de un acto *narrativo* y, por ende, *configurativo* (1987). La premisa de White permite escenificar el proceso de disolución del concepto de historia y de cuestionamiento de la veracidad del relato único que ocurría internacionalmente y, por supuesto, asediaba a Argentina a finales del siglo pasado. Esta polémica subjetiva es el contexto que posibilita el nacimiento de *Aparecida* (2015) de Marta Dillon y las obras² que, junto con ella, configuran la narrativa de HIJOS³.

Para la generación de HIJOS no era suficiente la anulación de la teoría de los dos demonios propugnada como historia oficial por la Junta Militar, en la que se negaba el terrorismo de estado y se explicaba la violencia acaecida como el resultado de una «guerra sucia» entre dos bandos —el Estado y los grupos guerrilleros— que se atacaron con vehemencia en la década de los setenta. No podían asumir como propio el discurso despolitizado de las Abuelas de la Plaza de Mayo, encriptado en la defensa de los desaparecidos como «víctimas inocentes», ni tampoco la defensa de los desaparecidos cifrada en la violación de los derechos humanos y en el silenciamiento de su militancia desplegado en los juicios contra la Junta. Necesitaban hilvanar una historia individual, cotidiana y militante⁴ que compendiará la vida de sus padres, pero también que los contuviera a ellos, hijos de desaparecidos, con su infancia fracturada y los múltiples vacíos de la memoria.

² En un sentido más general, *Aparecida* también conforma la naturaleza del «giro subjetivo» de los discursos posdictatoriales que tanto cuestionó —y criticó— Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado* (2006). De igual manera que la generación de HIJOS advirtió de la incapacidad del modelo de relato único para explicar la historia reciente argentina, Sarlo cuestionó la autoridad y la utilidad de la proliferación de testimonios y relatos escritos en primera persona.

³ Al referirme a la narrativa de HIJOS lo hago en un sentido amplio, en el que no me limito a los integrantes de Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (HIJOS), sino también a otros autores, como Félix Bruzzone, que, no constituyendo parte del activismo político de la organización, escriben con la marca imborrable de ser hijo de desaparecidos.

⁴ La intención de recuperar la militancia de sus padres y el panorama ideológico por el que luchaban en los setenta se hace patente en una de las principales consignas de HIJOS: «Nacimos en su lucha, viven en la nuestra».

De la necesidad de un relato propio que supliera los vacíos de la historia oficial respecto a los desaparecidos surge *Aparecida*, una obra autoficcional⁵ que logró avanzar al ritmo de las protestas argentinas y representar un punto de inflexión —así como una posible marca de dirección— respecto a las ficciones de su generación. La obra de Dillon incluye las características de la narrativa de HIJOS: la condición de niño-militante, los vaivenes temporales entre el pasado y el presente, la presencia de la vida cotidiana y el particular vínculo afectivo con el que se recupera la figura de sus padres⁶; pero, además, añade el relato del encuentro de los huesos de la madre de la autora, Marta Taboada⁷. Este hallazgo permite a Dillon desprenderse del prefijo *des-*, como refleja el título, para materializar el tránsito de su madre de ser una «desaparecida» a ser una «aparecida» y desempeñar, en última instancia, la escritura como parte —y culminación— del largo proceso de duelo.

El presente artículo pretende ahondar en este punto de inflexión generacional, explorar cómo irrumpen los huesos en la narrativa de Dillon: por un lado, para explicar la construcción del relato como una búsqueda persistente de lo material en el mar abstracto de la ausencia y, por otro, para explicar el hallazgo de los huesos como el factor que posibilita la escritura —y el triunfo— del relato del trauma, dando lugar a la corporeización de la memoria.

2. El cuerpo como iniciador del relato

Frente a la ausencia del desaparecido, la representación del cuerpo se convirtió en un instrumento irónico para denunciar con violencia su ausencia. Teresa Basile (2018) ha recorrido con agudeza las diferentes representaciones del cuerpo en los discursos posdictatoriales, con especial énfasis en la generación de HIJOS. El fenómeno del Siluetazo de las Terceras Marchas de Resistencia de 1983, consistente en dibujar el contorno de los asistentes a las marchas para después pegarlos en las paredes de las calles argentinas —siempre de pie y de

⁵ Sobre el carácter autoficcional del libro, la autora apuntó lo siguiente en una entrevista: «Para mí es más ficción que otra cosa. No porque las cosas que cuento no hayan pasado sino en el sentido de que está escrito pensando más en la escritura que en los hechos. Hasta pienso que en algún momento mi familia se podría enojar, decir “no, jesto no fue así!” No me importa» (Zeiger, 2015).

⁶ Para más información sobre las características de la narrativa de HIJOS, véase Basile (2017: 154-168).

⁷ Marta Taboada nació el 5 de agosto de 1942 en Salta, Argentina. Fue abogada, maestra y militante peronista en el Frente Revolucionario «17 de octubre» (FR-17). La desaparecieron el 28 de octubre de 1976. Gracias a la inestimable labor del Equipo Argentino de Antropología Forense, sus restos fueron recuperados y hoy sabemos que fue fusilada, junto con otros compañeros de militancia, el 3 de febrero de 1977 en Ciudadela (Buenos Aires).

forma activa por petición de las Madres de la Plaza de Mayo⁸— muestra cómo, desde el inicio, el cuerpo comenzó a ocupar un espacio privilegiado en el arte de denuncia contra las desapariciones. Años después, ya como parte plena de la generación de HIJOS, la muestra audiovisual *Arqueología de la ausencia 1999-2001* de Lucila Quieto⁹, en la que ella se fotografía con las fotos proyectadas de su padre para conseguir el retrato que la desaparición volvió imposible, ratifica la preponderancia intergeneracional del cuerpo.

Como en los ejemplos anteriores, el cuerpo¹⁰ hallado en *Aparecida* adquiere una relevancia inmensurable. No se convierte únicamente, como defendió Basile, en el eje a través del cual se evoca la memoria, poblando al texto de referencias corpóreas: el fémur le permite evocar las «piernas de gacela» de la madre, «largas, bien torneadas, ideales para la minifalda» y a través del cráneo la narradora recuerda la «ceremonia de la toca» que ambas compartían (Basile, 2018: 38-39). Más allá de su potencia evocadora, el cuerpo de la desaparecida deja de estar ausente para convertirse en una imagen minimizada, en un hallazgo de una calavera, una mandíbula, una pierna quebrada y un coxal inexistente, que atizan a la narradora con la impronta certera de lo sólido hasta posibilitar el relato, nutriéndolo del carácter compacto y material de la muerte.

Si la autora recuerda al principio de *Aparecida* su lamento frente al cuerpo desnudo de Albertina Carri de no haber sido nunca capaz de relatar su drama: «Ni siquiera había visto *Los rubios*¹¹ [...]. No había escuchado ese aullido de dolor y bronca que ella puso en escena y

⁸ Las siluetas habían de mantener una posición activa para no contradecir la consigna de las Madres de la Plaza de Mayo que insistía en que a los desaparecidos los querían de vuelta vivos: «Con vida los llevaron, con vida los queremos».

⁹ Es la autora de *Arqueología de la ausencia*, Lucila Quieto, la Lucila que menciona Marta Dillon al final del libro: «Lucila, la que a fuerza de querer una foto con su padre desaparecido había inventado para todos la forma de crear esa imagen deseada, puso sobre la mesa unos diminutos muñecos coyas tejidos, calcomanías y más piezas» (Dillon, 2015: 192).

¹⁰ Mariela Peller ha destacado el cuerpo como un elemento vertebral en la vida y obra de la autora, pues pasa de poseer un cuerpo afligido por el VIH y escribir *Vivir con virus*, a defender activamente el cuerpo de la mujer en el suplemento «Las 12» de *Página 12* y a crear, junto a Albertina Carri, el documental sobre partos *La bella tarea* (Peller, 2016: 3).

¹¹ *Los rubios* es una película documental dirigida por la entonces compañera sentimental de Dillon, Albertina Carri. La importancia del largometraje trasciende los vínculos sentimentales, pues al referirse a *Los rubios* evoca una obra fundacional en las narrativas de HIJOS. En *Los rubios*, Carri desafió el protagonismo de la generación de los desaparecidos, la importancia del testimonio de los compañeros de militancia de sus padres, para alzarse ella, hija, como un sujeto narrativo fracturado, poblado de incertidumbre y cotidianidad, pero poseedor de un relato necesario para comprender la historia reciente argentina. Para más información sobre las particularidades narrativas de *Los rubios*, véase Kohan (2004) y Blejmar (2013).

yo nunca pude emitir» (Dillon, 2015: 28)¹², los restos de su madre le permiten narrar la ausencia como parte del duelo y combinar lo sólido y lo ausente, lo que sabe y lo que ignora, hasta configurar un relato propio.

Los huesos de su madre la aproximan al desafío del relato, como diría Leonor Arfuch, donde *volver a decir* es inherentemente *volver a vivir* a través de las palabras, cuyo mecanismo no solo tiene valor desde el punto de vista de dar forma a la historia personal, sino en una dimensión terapéutica y ética, que reestablece el circuito de comunicación y permite *escuchar*, casi corporalmente, al otro¹³ (2013: 76). El cuerpo encontrado le permite a la autora desembaralar la cinta de silencio de su historia personal de ausencia y duelo. La extrae del reino sin palabras en el que la había consagrado de niña su padre, tras la noche fatídica de la desaparición de Marta Taboada, donde hablarles a sus hermanos de su madre estaba prohibido, las preguntas a la figura paterna terminaban en discusiones en las que se acallaba su voz y se respiraba la teoría de los dos bandos atacándose con violencia en la década de los setenta.

El encuentro con los huesos permite a la autora dar cuerpo a la historia de la desaparición de su madre, así como también narrar la suya propia: cómo la desaparición afectó su infancia y cómo la aparición irrumpió después en su vida adulta. La autora enarbola un relato basado en un continuo vaivén entre el pasado y el presente, en el que Dillon se encuentra en el centro narrativo, en el tiempo gerundio de intentar traer a su madre al papel. *Aparecida* es la narración de la infancia fracturada de Dillon, de sus posteriores investigaciones fallidas, así como también el relato de la aparición de su madre y de cómo, a partir de ese momento, los huesos vuelven su mirada hacia el pasado, desafiando la cronología temporal de la vida. Es el relato de cómo los huesos se imponen al tiempo presente del viaje por San Sebastián con la llamada de Antropólogos Forenses y también al futuro inmediato de los preparativos de su boda con Albertina Carri. *Aparecida* es, en palabras de Dillon, «el cierre del duelo», «el epitafio» que necesitaba construir, que le sobrevivirá a ella, y le otorga a su madre el lugar que siempre le había correspondido en su historia familiar (Sirvén, 2015).

¹² Las referencias de las páginas de *Aparecida* remiten todas a la edición de 2015.

¹³ La idea de «restaurar» el circuito de comunicación mediante la palabra la explica Leonora Arfuch: «Cuando hablamos de “restaurar” el circuito de la comunicación lo hacemos pensando en el silencio impuesto en la experiencia concentracionaria —y su posteridad, como amenaza real o autoinhibición—, pero lejos de la idea de una simple transmisión o transporte de un sentido. Entendemos la comunicación en su radical imposibilidad, en la disimetría constitutiva de ese circuito y, sin embargo, en el intento siempre renovado de alcanzar al otro, la escucha, en este caso, en un sentido fuerte, casi físico, corporal» (Arfuch, 2013: 76).

3. Las búsquedas fallidas de lo tangible

La imposibilidad del relato previa al hallazgo de los huesos permea el contenido del texto, cuando la narradora recuerda la prohibición de su niñez de no hablar de «lo de mamá»:

[...] y mi papá me había prohibido hablar con ellos de «lo de mamá», era una recomendación médica; si no me preguntaban, no tenía que decir una palabra, podría hacerles mal. Y así crecimos, atrincherados en huecos diferentes ellos y yo, rodeados de los pocos o muchos pertrechos que habíamos salvado del naufragio en tierra seca; nada que pudiéramos compartir (Dillon, 2015: 54).

La incapacidad de la palabra no está presente únicamente en el contenido del relato fallido, sino que lo moldea y se hace evidente en las continuas referencias metaliterarias. La complejidad de escribir un relato sobre la desaparición de su madre se vuelve traslúcida en el texto mediante las observaciones del proceso escritural que incluye Dillon: ella necesitaba «ajustar» las líneas del relato, nutrirlo de certezas, pero antes de los huesos, el relato se torcía, se quebraba y se llenaba de puntos suspensivos:

Cada vez que el resplandor me iluminaba, yo había llamado a Antropólogos; acercaba un dato que se podía completar con otros, buscaba una confirmación, ajustaba una línea del relato. Los puntos suspensivos me devolvían a mi vida (16).

Ante el recuerdo de la madre y la persistente necesidad de conocimiento en la incertidumbre que recoge el término «desaparecida», Dillon intenta formular relatos hipotéticos que rasca de recuerdos de infancia, investigaciones en archivos, instigas a antropólogos y llamadas telefónicas. La necesidad del relato resulta palpable en la conversación con Cristina Comandé, una compañera de cautiverio de su madre. A la autora no le resulta suficiente la anécdota de que dejaban enfriar la polenta para dividirlo en porciones más justas o la historia de que cambiasen sus ropas para que pareciera distinto el transcurso de los días.

El ansia por saber provoca que la construcción del relato se trunque: Dillon lanza una pregunta desafortunada, se produce un giro brusco en el tono de la conversación y la voz de su interlocutora se repliega en la profundidad de su garganta, dejando el silencio, de nuevo, como lo único presente. Sin embargo, las anécdotas narradas aumentan en magnitud en la memoria de la protagonista con el paso del tiempo y llegan a erguirse como pruebas sólidas que bordean el relato imposible del modo de ser de su madre en sus últimos días: «Año tras año la anécdota crecía como un relato de la vida cotidiana en cautiverio y hablaba perfectamente de mi madre: vital, coqueta, creativa» (25).

De hecho, Dillon se muestra consciente de que es su ansia por lo tangible lo que acelera su conversación con Comandé y provoca el fallo de la comunicación. Después de la cita ella iba a ir a Antropólogos Forenses a cubrir, como periodista, la aparición de los huesos del desaparecido Gastón Gonçalves: «ardía por ir a esa otra cita donde la búsqueda de un desaparecido había llegado a un resultado tangible: un cuerpo» (24). A pesar de que los huesos encontrados no son los que ella buscaba, necesitaba ir a verlos, como si le pertenecieran:

Iba a guardar la imagen de un esqueleto chamuscado en algunas partes, un clavo quirúrgico intacto con su número de serie legible y unos mocasines que pusieron al final de las tibias y los peronés, con la suela gastada en vida y el cuero comido por los años bajo tierra como la prueba de que lo imposible puede desintegrarse antes que los restos y entonces yo también tenía chance [...] (22-23).

Antes del cuerpo, la obra se nutre de relatos fallidos, hipotéticos e inciertos que palian el deseo de certeza de la protagonista. La necesidad del relato se transforma en el libro en el tono añorado¹⁴ que adquiere la narración con las continuas preguntas a Antropólogos y sus respuestas tajantes, incluso paternales: «Si tengo que contarte si identificamos a tu mami, tengo que decirte ni» (27). Asimismo, la carencia de un relato válido se presenta en la credulidad de la narradora, que tiene oídos para todas las historias sobre su madre. Dillon disfruta de la anécdota que le cuenta Marcelo, según la cual él y su madre fueron amantes cuando ella estaba recién divorciada y él solo tenía veintitrés años, diez años menos que ella. La autora insiste en la recolección de los detalles de esas citas inciertas para escribir una línea más en el relato mental sobre su madre: le pregunta dónde se encontraban, con qué frecuencia y si bebían juntos whisky, vino o cognac. El tono pueril de la narradora reluce en la dislocación de papeles con su propia hija a consecuencia de esta anécdota y en el reproche que esta le lanza: «Mamá, no te podés creer todo lo que te dicen. ¿No te das cuenta de que quiere hacerse el protagonista?» (183).

Otro encuentro incierto con la certeza material se produce cuando Dillon hurga en el saco de ropa de desaparecidos que tienen los Antropólogos, como paso previo al encuentro con los huesos desnudos de su madre. A pesar de que la ropa ha perdido sus costuras, apenas se pueden separar unas piezas de otras y ella no recuerda qué ropa llevaba su madre el día de

¹⁴ El tono añorado que adquiere a veces la voz narrativa inserta *Aparecida* aun con más fuerza en la narrativa de HIJOS, donde el relato de recuperación de los padres desaparecidos en muchas ocasiones parte de la infancia clandestina e inherentemente adopta la voz del niño, como ocurre en *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba o en *Pequeños combatientes* (2013) de Raquel Robles. Para más información sobre la incidencia de la infancia en los relatos de HIJOS, véase Basile (2019).

la desaparición, busca con perseverancia, ansiando la certeza de lo material y temiéndola a la vez:

No sé que hubiera hecho si esa boca abierta de una bolsa sin señas particulares hubiera esculpido una de las túnicas de mi vieja, su campera de rayas, la pollera de motivos africanos que usé una vez para disfrazarme de gitana, el jardinero, cualquier cosa que identificara rápido, la corporizara ahí como un fantasma que por mucho que se ha querido sigue dando miedo, alentando el deseo confuso de querer y no querer como en la mesa del espiritista donde se busca la voz querida pero si habla, si habla ya no es de este mundo ni es lo que se buscaba (117).

De la masa indistinguible de ropa, Dillon extrae un par de certezas en forma de fotografías. Primero fotografía unas bombachas negras, porque su hermano Juan recordaba la ropa interior negra de su madre cuando se bañaban juntos; después saca una foto de un corpiño porque su madre tuvo una cita esa última noche y el corpiño le hubiera tapado las estrías y estilizado el cuerpo; y, por último, fotografía una polera azul que asoció instintivamente con su madre y a la que, posteriormente, Comandé dotó de una certeza esperanzada, afirmando que la polera que llevaba su madre en cautiverio era de color azul. La autora, además, insiste en llevarse un trozo de corcho de un zapato femenino del que no tiene ninguna seguridad que fuera de su madre, pero que le sirve para aferrarse a lo material y poseer algo que pudiera guardar como un «talismán en su puño cerrado» (122).

La predilección de Dillon por lo material se deja entrever nuevamente en el texto cuando vislumbra, al llevarse el trozo de corcho, la posibilidad de que otros familiares de desaparecidos también quisieran ese contacto con lo material, cuando piensa que no habría calzado para todos. Lo sólido se convierte en necesario para ella y para los demás, cuando al guardar la ropa en una bolsa, no quiere arrebatárselos a otros la posibilidad de tocar el polvo:

mientras las prendas desarticuladas volvían a su bolso con la promesa de ser cepilladas y recompuestas sin traicionar la factura de tiempo, los gusanos, la tierra, el silencio. No me pareció que fuera posible, no me pareció necesario quitarles a otros el privilegio de tocar el polvo que habían guardado, vaya a saber qué clase de materia se había convertido en esas partículas diminutas que todo lo manchaban (123-124).

La necesidad de llenar los huecos vacíos de la historia de la vida de su madre y de su posterior desaparición se vuelve a corporizar en el libro mediante la narración del contacto de la autora con unas grabaciones de vídeo, que, en palabras de su hermano Andrés, mostraban a su madre en movimiento, a su madre «viva». Las páginas que describen esta experiencia están llenas de descripciones tajantes, donde la autora transcribe el fin de los vídeos diciendo «corte» y que, en última instancia, escenifican el ansia ofuscada que conduce su búsqueda. Su

ansia se traduce en la sucesión de los videos, en su repetición y en la búsqueda tenaz de la mirada de su madre, de la cara de su madre, del cuerpo de su madre, que desaparece del foco de la cámara, pero al que ella querría seguir por los márgenes de la pantalla:

Volví para atrás y repetí la escena, eran cuatro segundos exactos, apenas un poco más de lo que se tarda para una inspiración profunda, el tiempo que toma encender una vela, cuatro segundos como una aguja que se me clava en la piel y al quitarla, una gota de sangre emana. Adelanté, la busqué de la mano de papá, pasó tan rápido que me pareció que los cuadros se atropellaban en los mismos exactos segundos que duró su aparición y mi desilusión porque no vi su cara, porque no me miraba, porque no veía lo que quería ver en ese disco que había llegado deslizándose por debajo de la puerta, un sobre blanco que dejó Santiago de paso por Buenos Aires (173).

4. El triunfo de lo sólido

Los huesos se yerguen como el elemento sólido que permite componer la memoria de certezas, no crearla tan solo de especulaciones, y cede el paso a un relato que hunde sus raíces en los restos del cuerpo de su madre y no solo en su ausencia¹⁵. Apropiándonos de las palabras que usa Dillon para referirse a su lectura del diario del Juicio contra la Junta con dieciocho años, podríamos decir que el hallazgo de los huesos representa para la autora «la prueba [definitiva] de la existencia de [su] madre [...] de que no había ido a ningún otro lado más que a las orillas de la muerte» (17). No importa que el cuerpo hallado no esté completo, porque, como manifiesta Dillon, «no es el recuento lo que parte la vida en dos y pone a la muerte en su lugar, es la certeza» (60). Es el cuerpo lo que le permite narrar la historia y salir de la nebulosa de abstracción e incertidumbre en la que su madre no era tan solo una desaparecida, sino que estaba en un doloroso tiempo continuo¹⁶, en el que estaba siempre desapareciendo.

La impronta corpórea de los huesos hallados intensifica la importancia del cuerpo y trae al relato las diferentes formas en las que su madre se representa en su memoria. Son los huesos que la autora juzga suyos, porque los ha buscado, los ha esperado y los ha querido (33), lo que ocasiona que la obra se inicie con una pregunta tan corpórea como sólida: «¿Qué

¹⁵ Es justamente el carácter tangible de los huesos lo que —confesó Dillon— le había afectado especialmente: «El tema de la aparición de los huesos me conmovió por el modo en que irrumpe la muerte aun a tantos años de sucedida, y por cómo se hace presente de manera física, concreta, la persona ausente» (Zeiger, 2015).

¹⁶ Gabriel Gatti ahonda extensamente en el limbo en el que parecen estar los desaparecidos, en el eterno «estar siempre desapareciendo», un espacio inexacto entre la ausencia y la presencia, entre la vida y la muerte (2011: 61-65).

edad hay que tener para que el antebrazo de tu madre tenga la exacta medida de tu torso?» (11). Asimismo, la aparición del cuerpo ocasiona que la narración en *Aparecida* incluya constantemente evocaciones de su madre que parten de la ropa interior negra que llevaba o que resalte del encuentro con Susi, su niñera de la noche de la desaparición, a la que su madre le había enseñado a cuidar su cuerpo desde el hábito de los paseos cotidianos hasta el uso de cremas:

Una de sus hijas, Diana, me dice muy solemne: «Mira si hay algo que tu mamá enseñó a la mía», y yo pensé que me iba a decir a ser solidaria, a entender la política, cualquier cosa trascendente. Pero no: «Las cremas, los perfumes, a maquillarse, a cuidarse. Qué se yo: a quererse».

Y había que ver cuántos aceites había en el baño de esa mujer que a los quince pesaba ochenta kilos y a los dieciséis veinte menos porque mamá la sacaba a caminar después de dejarnos en la escuela, hablándole de lo importante que era cuidar el cuerpo, justo ella que lo dejó en el camino (195).

El hallazgo eleva el relato sobre su madre desaparecida como un suceso compacto y narrable que permite escribir el recorrido de la historia de su madre como se haría constar en su lápida con su nombre, sus vínculos, su fecha de nacimiento, la fecha del secuestro y la del día que dejarían depositar sus restos (188). La aparición posibilita la escritura de la semblanza de su madre en la urna: «mamá, abuela, bisabuela, hermana, amiga, amante, compañera» (197), así como también irrumpe en la propia escritura de Dillon. Si antes el relato no podía configurarse y, cuando se intentaba, el relato se quebraba y se llenaba de puntos suspensivos, después del hallazgo de los huesos la escritura se ha transformado en un acto constante y solemne:

Escribir se había convertido en un acto solemne, aun lo que nadie iba a leer, como si cada palabra que anotaba se pusiera en fila hacia el mismo camino, la construcción de un epitafio al que temía, no me daba respiro, me quitaba el alivio del necesario olvido, ese que funde la cicatriz en la piel y la convierte en una marca de estilo. Estaba presa de una presencia alucinógena, constante como la luz de verano en las religiones polares, abriendo grietas entre las maderas del techo [...] (158).

Asimismo, los huesos también operan en el relato como un motor para la búsqueda de otras certezas. La aparición del cuerpo ocasiona que su hermano Juan salga del silencio y se atreva a preguntar si su madre fue fusilada de frente o de espaldas. También son los huesos los que desencadenan la búsqueda corpórea del paredón exacto en el que su madre fue fusilada y que, finalmente, la autora toca justo en la esquina de Costa y Díaz Vélez con la certeza de que, a diferencia de los demás paredones, es el único del que nadie sabía nada y con la hipótesis incierta de que su madre tuvo que tener una muerte cobarde en la que ningún vecino

se atrevió a abrir las ventanas. Es el hallazgo de los huesos también el suceso que lleva a Dillon a contactar con los hijos del resto de desaparecidos que fueron fusilados junto a su madre: por un lado, para compartir la vida, ya que sus padres habían compartido la muerte; por otro, para dotar de mayor materialidad los últimos instantes de vida de su madre.

La búsqueda de la certeza, que ha sido transcrita en la obra como la búsqueda de lo material, llega a sus máximas representaciones hacia el final del libro. El encuentro con lo material, con los huesos de su madre, ocasionan en la narración una descripción casi táctil:

Toqué su calavera con la yema de los dedos, puse la mano en el costado para que su mano descansara en mi palma. Me incliné para besarla; no estaba fría, ardía con mi fiebre enamorada.
Se hundió después en su lecho, entre almohadones, al abrigo de su ropa, apenas ladeada la cabeza contra la sábana blanca (199).

Esta sublimación corpórea se hiperboliza cuando la narradora recuerda que su madre no era solo abogada, sino que era una artista y, por tanto, siente la necesidad de retocar la urna en la que va a ser enterrada, de dejarle marca, convertirla en prueba material de su lucha individual y de la lucha colectiva de HIJOS. Como dice Dillon, antes de poder desprenderse de los huesos tenía que hacerla «irrumpir» entre ellos, «cuerpos sólidos capaces de desplazar el aire», porque ella «también era sólida aún desarticulada y sus fragmentos no hablaban de fragilidad, sino de resistencia» (191).

Debido a la necesidad de lo sólido, llenan la urna de brillantes, de pétalos que habían sido depositados sobre el cuerpo muerto de Liliana Maresca, dibujan el retrato de una Evita Montonera en la urna, ponen la polenta que pedía la madre de Albertina Carri desde sus cartas de cautiverio e incluso incluyen un espejito de la propia Marta Taboada¹⁷. Son tantos los objetos introducidos en la urna y tan grande el deseo de lo material de Dillon, que su hija la tranquiliza, solidificando el silencio: «Mi hija sabía, ella me lo había dicho, es el silencio lo que cabe» (199).

¹⁷ El lector podrá encontrar imágenes de la urna en la nota de Dillon «Adelanto: ¿me quería mi mamá?» publicada en la *Revista Anfibia*.

5. Conclusiones

En definitiva, si «los acontecimientos traumáticos conllevan grietas en la capacidad narrativa» y es precisamente «la imposibilidad de incorporarlo narrativamente [...] [lo] que indica la persistencia de lo traumático» (Jelin, 2002: 28), podemos concebir el hallazgo de los huesos como el despertador de la palabra y el iniciador del final del proceso de duelo. En la búsqueda constante de sólidos y certezas, el entierro del cuerpo de su madre enciende la narración del relato de su vida entre sus hermanos: «Hablamos de ella, sumando cada uno el fragmento que había guardado, como artesanos haciendo triquiñuelas para unir lo sólido y lo ausente» (201).

Es la necesidad de encontrar sólidos en esta búsqueda esperanzada que inauguran los huesos lo que determina que, como cierre del proceso de duelo, Dillon escriba *Aparecida*: un libro en el que, a través de las palabras, se materializa la ausencia, se hacen visibles los trazos de vida que se ignoran, se vuelve tangible la añoranza y se corporiza la memoria. *Aparecida* representa la materialización última de la búsqueda abstracta del cuerpo de su madre, el triunfo del relato como un cuerpo sólido dentro de la atmósfera de ausencias y el «aullido de dolor y bronca» que Albertina Carri había sintetizado en *Los rubios* y Marta Dillon nunca antes había conseguido emitir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AFURCH, Leonora (2013): *Memoria y autobiografía. Exploraciones a los límites*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- ALCOBA, Laura (2008): *La casa de los conejos*, Barcelona, Edhasa.
- BASILE, Teresa (2017): «Pequeños combatientes, de Raquel Robles. Proyecciones ficcionales: de la infancia clandestina a la militancia de H.I.J.O.S.», *HeLix*, 10, pp. 154-168.
- (2018): «El cuerpo en la producción cultural de Hijos e Hijos», *Saga. Revista de letras*, 7, pp. 24-48.
- (2019): *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*, Villa María, Eduvim.
- BLEJMAR, Jordania (2013): «Toying with history: Playful memory in Albertina Carri's *Los rubios*», *Journal of Romance Studies*, 13, pp. 44-61.
- DILLON, Marta (2015): *Aparecida*, Buenos Aires, Sudamericana.
- : «Adelanto: ¿Me quería mi mamá?», *Revista Anfibia*. Disponible en línea: [<http://revistaanfibia.com/cronica/me-queria-mi-mama/>] (20/12/19).

- GATTI, Gabriel (2011): *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido de los mundos de la desaparición forzada*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- JELIN, Elizabeth (2002): *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo Veintiuno.
- KOHAN, Martín (2004): «La apariencia celebrada», *Punto de vista*, 80, pp. 24-30.
- PELLER, Mariela (2016): «Reseña del libro: *Aparecida* de Marta Dillon», *Aletheia*, 7, 13, pp. 1-5.
- ROBLES, Raquel (2013): *Pequeños combatientes*, Buenos Aires, Alfaguara.
- SARLO, Beatriz (2006): *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, México, Siglo XXI.
- SIRVÉN, Clara: «Marta Dillon: ¿Cómo tener la certeza de que no he construido una madre a mi medida?», *Azteca*, 19 de agosto de 2015. Disponible en línea: [<http://artezeta.com.ar/marta-dillon-entrevista/>] (10/01/20).
- WHITE, Hayden (1987): *El contenido de la forma*, Barcelona, Paidós.
- ZEIGER, Claudio: «Todo sobre mi madre. Entrevista Marta Dillon», *Página 12*, 14 de junio de 2015. Disponible en línea: [<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5611-2015-06-14.html>] (10/01/20).

**ESCRITURAS DE LA (POS)MEMORIA:
INÉS Y LA ALEGRÍA, DE ALMUDENA GRANDES**

ALBA ROMERO VAQUERO

alba.romerov@e-campus.uab.cat

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

Resumen: El proyecto de los *Episodios de una guerra interminable* demuestra el interés de Almudena Grandes por las temáticas de la Guerra Civil y la dictadura franquista, motivos recurrentes de la narrativa española contemporánea. Este artículo aborda el análisis de *Inés y la alegría*, primera novela de la serie, como ejercicio de posmemoria. En particular, analiza la confluencia entre historia y ficción, así como la lectura sentimental de los acontecimientos y la voluntad por parte de la autora de reescribir el relato histórico oficial.

Palabras clave: Posmemoria, Memoria histórica, Franquismo, Almudena Grandes, Narrativa española contemporánea.

Abstract: *Episodios de una guerra interminable* demonstrates Almudena Grandes' interest in the memory of the Spanish Civil War and the Francoist dictatorship, subjects which are frequent in contemporary Spanish fictions. This paper examines *Inés y la alegría* as a postmemory practice. In particular, it analyses the convergence of both history and fiction, as well as the sentimental interpretation of events and the writer's attempt at rewriting the official historical account.

Keywords: Postmemory, Historical Memory, Franquism, Almudena Grandes, Contemporary Spanish novels.

Ellos no pudieron lograrlo, pero no estaban solos, porque nosotros estamos aquí. No lo perdieron todo, porque nosotros estamos aquí. No lucharon en vano, porque nosotros estamos aquí. Y nosotros somos la memoria de su futuro.
«Razones para un aniversario», Almudena Grandes (2006)

1. La posmemoria en la narrativa española contemporánea

En las últimas décadas la crítica ha venido observando un creciente interés de la novelística española por la historia de nuestro siglo XX. La Guerra Civil, la dictadura franquista, el exilio y la represión a los vencidos aparecen en la narrativa de grandes autores contemporáneos como Rafael Chirbes (*La buena letra*, 1992 y *La caída de Madrid*, 2000), Javier Marías (*Tu rostro mañana*, 2002-2007), Antonio Muñoz Molina (*La noche de los tiempos*, 2009) y José María Merino (*La sima*, 2009), o de nuevos nombres, como Isaac Rosa (*¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*, 2007) y Berta Vías Mahou (*Los pozos de la nieve*, 2008).

El auge de la memoria histórica en España ha sido calificado de *boom* literario por diversos historiadores y críticos, quienes han situado el punto de inflexión en 2001, año de publicación de *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas. Uno de ellos, Fernando Larraz, aduce tres razones para explicar la pervivencia de esta tendencia literaria¹. Por un lado, la reflexión sobre la Guerra y sus consecuencias constituye un tema dilatado que ofrece nuevas posibilidades en la pluma de cada autor; asimismo, se suceden las generaciones, y con ellas, las perspectivas e interpretaciones; por último, la posibilidad de rentabilizar los textos de la memoria histórica revela la existencia de un público lector ávido de conocer los episodios violentos de la España reciente (Larraz, 2014: 346).

El *boom* de novelas en torno a la memoria en España se inserta en las categorías de la llamada «posmemoria», término acuñado por Marianne Hirsch y popularizado en el ámbito hispánico con la traducción al español de su obra *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto* (2015).

¹ Conviene recordar que las novelas de la memoria son muy variadas en cuanto a estilo e ideología. Larraz comenta algunos títulos destacados y propone la existencia de diversas actitudes. En el caso de Javier Cercas o Antonio Muñoz Molina, prima la visión superadora, la voluntad de perdonar al otro y asumir las responsabilidades de ambos bandos. Por otro lado, en obras como *Los girasoles ciegos* (2004) de Alberto Méndez, destaca el retrato del hombre como un ser vil y abyecto que da rienda suelta a sus instintos en el contexto de la guerra. Un tercer grupo de novelas de la memoria en España privilegia los recursos estéticos, la experimentación, el lirismo o la intertextualidad, como sucede en *Tu rostro mañana* (2002-2007) de Javier Marías o en *Enterrar a los muertos* (2005) de Ignacio Martínez de Pisón. Finalmente, Larraz interpreta *El corazón helado* (2007), *Inés y la alegría* (2010) y *El lector de Julio Verne* (2012) de Almudena Grandes como novelas de reivindicación de la memoria del bando republicano desde una perspectiva épica y melodramática (2014: 349-351).

Las víctimas de los atroces acontecimientos del convulso siglo XX —desde el Holocausto hasta la Guerra Fría, el franquismo en España o las dictaduras militares en el Cono Sur— dieron testimonio de sus vivencias en un primer intento por comprender y narrar la barbarie. Años después, las nuevas generaciones han emprendido la labor de escribir sobre aquello que no vivieron con el fin de construir una conciencia colectiva y comprender la estrecha relación entre los traumas del pasado y su legado en el presente (Reyes Mate, 2011: 120).

Marianne Hirsch emplea el término «posmemoria» para referirse al relato sobre el Holocausto ofrecido por la segunda generación o «posgeneración», constituida por los hijos de las víctimas, herederos de un trauma íntimo y subjetivo². Sin embargo, dicho término ha sido traído al estudio de manifestaciones artísticas que versan sobre otros acontecimientos violentos del siglo XX. Asimismo, posmemoria no se adscribe únicamente a la memoria familiar, sino que, en un sentido más amplio, refiere a la memoria de la colectividad. Como bien señala Pedro Ruiz Torres, Hirsch ya habría incluido esta segunda acepción en su estudio, aunque a partir de la división terminológica entre «posmemoria familiar» —ejemplificada en *Maus* (1980) de Art Spiegelman— y «posmemoria afiliativa» —patente en *Austerlitz*, (2001) de W. G. Sebald— (2016: 181-182).

Reyes Mate afirma que la buena novela es aquella en que «relato y memoria se confunden», aquella en que el pasado es traído al presente del lector para invitar a la reflexión (2011: 121). La memoria ya no es un gesto privado, sino público y social. En las ficciones de Antonio Muñoz Molina o Javier Cercas, ya citadas, los novelistas recrean un periodo sombrío de la nación para comprender el trauma latente en nuestra España democrática. En este mismo sentido, el presente trabajo profundiza en el análisis de *Inés y la alegría*, novela en que se advierte el interés de Almudena Grandes por la memoria y su afán por comprender los conflictos del presente a través de las cicatrices del pasado.

2. Episodios de una guerra interminable: un proyecto de posmemoria

A pesar del *boom* de la posmemoria en España, pocos lectores acceden a los textos más significativos de esta corriente, prefiriendo obras que rara vez logran superar la visión tópica de la Guerra y la dictadura, como puede observarse en los trabajos de Bertrand de Muñoz

² Beatriz Sarlo (2005) ha demostrado una actitud crítica con respecto al neologismo acuñado por Hirsch. En su estudio relativiza, no sin razón, la supuesta especificidad de la posmemoria frente a otras formas del recuerdo.

Alba Romero Vaquero (2020): «Escrituras de la (pos)memoria: *Inés y la alegría*, de Almudena Grandes», *Cuadernos de Aleph*, 12, pp. 192-210.

(1982 y 2007) y Pérez Carrera (2016, 2017, 2018a y 2018b). Sebastiaan Faber (2014: 141) ha mostrado su preocupación por el hecho de que la crítica académica busque un impacto social a través de textos que solo resultan accesibles a las minorías intelectuales. A su entender, y a excepción de casos singulares como el de *Soldados de Salamina*, las novelas de la memoria dotadas de calidad estética no alcanzan difusión alguna fuera del ámbito científico y universitario, opinión que habría que ponderar, y no olvidarse de *Los girasoles ciegos* (2004), de Alberto Méndez, que lleva vendidos casi 400.000 ejemplares, o de los libros citados de Chirbes o Marías, que además han tenido mucha repercusión en Alemania.

En las últimas décadas, Almudena Grandes ha despertado el interés no solo ya de los lectores sino también de la crítica de actualidad y de la académica y, al mismo tiempo, se ha convertido en un éxito de ventas³. En este sentido, Sanz Villanueva advirtió en *Inés y la alegría* (2010) una «afortunada simbiosis [...] de novela popular e intelectual» (2010: s/p)⁴. Conviene señalar que la obra que nos ocupa fue elogiada por la crítica literaria⁵ y, a su vez, galardonada en 2010 con el Premio de la Crítica y en 2011 con el Premio Iberoamericano de Novela Elena Poniatowska y el Premio Sor Juana Inés de la Cruz. Recuérdese, además, que con *Los pacientes del doctor García* (2017) obtuvo el Premio Nacional de Narrativa en 2018. Con motivo de la popularidad de su primera novela, *Las edades de Lulú* (1989) —Premio La Sonrisa Vertical ese mismo año—, Almudena Grandes fue identificada con la narrativa erótica y los *best seller*. No obstante, su obra también ha sido objeto de estudio de la crítica universitaria a través de tesis doctorales y artículos en revistas científicas⁶.

En el año 2010 se celebró en la Universidad de Neuchâtel un coloquio dedicado al estudio de la narrativa de ficción de Almudena Grandes. La escritora presentó entonces el proyecto de los *Episodios de una guerra interminable*, una serie de seis novelas en torno a la resistencia antifranquista durante los primeros veinticinco años de la dictadura en España

³ *Las tres bodas de Manolita* (2014) fue el sexto libro más vendido en el periodo comprendido entre enero de 2014 y mayo de 2015, según datos aportados por quince editoriales españolas de prestigio (Manrique Sabogal, 2015). *The Huffington Post* (2014), a su vez, situó esta novela en la undécima posición partiendo de los índices de ventas de los cuatro primeros meses del año 2014.

⁴ En este sentido, Estelle Gacon la describe como un caso singular en la narrativa actual, «una escritora que oscila entre dos polos, manteniendo un pie dentro del circuito mercantil más agresivo [...] y otro pie en el circuito más selecto del mundillo literario que generalmente rechaza lo que implica la figura de un autor mediático» (2017: 250).

⁵ *Inés y la alegría* obtuvo una recepción crítica muy favorable, como demuestran las reseñas de Sanz Villanueva (2010), Ayala-Dip (2010), Masoliver Ródenas (2010), Ramón Acín (2010), Ángel Basanta (2011) o Nick Caistor (2010).

⁶ *Vid.* el monográfico de Andrés-Suárez y Rivas (2012), con su correspondiente bibliografía bastante completa y, por citar algunos concretos, los trabajos académicos de Valls (2003), García García (2004), Acín (2010), Sherzer (2015), Montiel Rayo (2017) y Jurado Morales (2018), entre otros.

(Grandes, 2012) y cuyo título proviene de las *Primeras historias de una guerra interminable* (1977), libro de cuentos de Ramiro Pinilla. Almudena Grandes reivindica la memoria colectiva del bando republicano; por ello, sus episodios constituyen un ejercicio de, siguiendo la ya mencionada terminología de Hirsch, «posmemoria afiliativa», en contraposición a la «posmemoria familiar». Como miembro de una generación que no vivió los hechos relatados, escribe su serie novelesca para rescatar la memoria de quienes lucharon por los derechos y libertades de los españoles. Para ello, emprende un estudio exhaustivo en torno a las actividades anti-franquistas. La concienzuda documentación histórica que subyace a las novelas queda patente en las páginas finales de cada obra, en las que la autora revela la gestación del texto, así como las fuentes de consulta sobre los acontecimientos relatados. Hasta el momento, Tusquets ha publicado cinco de ellas —*Inés y la alegría* (2010), *El lector de Julio Verne* (2012), *Las tres bodas de Manolita* (2014), *Los pacientes del doctor García* (2017) y *La madre de Frankenstein* (2020)—, a las que seguirá *Mariano en el Bidasoa*, según el plan original.

Conviene señalar que la obra literaria de Pérez Galdós se encuentra en la génesis del proyecto. Don Benito, de ideología progresista, dedica sus *Episodios nacionales* a la comprensión de una España enfrentada entre conservadores y liberales. El escritor canario indaga en las causas de la escisión de España, una realidad que sigue patente en la ficción de Almudena Grandes y en el presente democrático. Pérez Galdós recupera la memoria de la España liberal que luchó por el progreso y la paz de la nación; Almudena Grandes, por su parte, reescribe la historia de su España noble —de izquierdas— para rescatar toda una serie de historias que no habían sido contadas⁷. Como apunta en su nota final a *Inés y la alegría*, la elección del sustantivo «episodios» como membrete responde a la voluntad de vincular su proyecto al de los episodios galdosianos:

Inés y la alegría es, por tanto, la primera entrega de lo que pretende ser al mismo tiempo un homenaje y un acto público de amor por Galdós, y por la España que Galdós amaba, la única patria que Luis Cernuda reconocía como propia, querida y necesaria, cuando escribió un espléndido poema, «Díptico español», cuyos últimos versos he tomado prestados como cita común de todos mis *Episodios*. Me habría gustado hacer aún más explícita esta relación y poder titularlos «Nuevos episodios nacionales», pero Franco y el franquismo han desvirtuado, tal vez para siempre, el adjetivo *nacional*, que Galdós supo dignificar como nadie (Grandes, 2010: 720).

⁷ Los *Episodios nacionales* y las *Novelas contemporáneas* de Pérez Galdós constituyen un referente para la serie novelesca de Almudena Grandes, como demuestran la reaparición de personajes y la convivencia entre los históricos y los de ficción. Sin embargo, reservamos para mejor ocasión un análisis exhaustivo de la influencia de Galdós en los *Episodios de una guerra interminable*.

Alba Romero Vaquero (2020): «Escrituras de la (pos)memoria: *Inés y la alegría*, de Almudena Grandes», *Cuadernos de Aleph*, 12, pp. 192-210.

El interés de Almudena Grandes por el pasado tiene que ver con el afán por subvertir el relato oficial sobre la historia de España:

[L]a resistencia antifranquista en general resultó muy incómoda para los padres de la Transición, que optaron por fundar una democracia sin raíces, fundada solo en su autocomplacencia, y que aún hoy se sigue comportando como si no debiera nada a nadie. Los españoles vivimos de espaldas a la memoria de miles de personas que sacrificaron su vida por nosotros, por las libertades y los derechos de los que ahora gozamos. Yo pretendo oponer la memoria de los luchadores por la libertad a una libertad que no ha querido reconocer, ni reconocerse en, la lucha de nadie (Escobedo, 2012: 131-132).

En *Inés y la alegría* declara: «la Historia con mayúscula la escriben siempre los vencedores, pero su versión no tiene por qué ser eterna» (Grandes, 2010: 483). Por ello, el propósito de los *Episodios de una guerra interminable* no es otro que el de construir una versión de la historia que integre a los vencidos. En este sentido, las narraciones de Almudena Grandes relatan unas hazañas de la resistencia antifranquista que la inmensa mayoría de los españoles no conoce hoy suficientemente.

En las siguientes páginas se ofrece un análisis de los procedimientos de construcción de la memoria en *Inés y la alegría*. Se profundizará en la imbricación entre historia y ficción como eje estructurador de la novela y, asimismo, se abordará el enfoque sentimental de la trama con el fin de determinar las motivaciones que subyacen al ejercicio de posmemoria emprendido por la autora.

3. *Inés y la alegría*: la Unión Nacional Española y la invasión del Valle de Arán (1944)

3.1. Una labor de documentación histórica

La invasión del Valle de Arán por el ejército de la Unión Nacional Española en octubre de 1944 es el suceso histórico que Almudena Grandes recrea en *Inés y la alegría*. La novela tiene el propósito de rendir homenaje a los «ciento veintinueve, algunos más o muchos menos, [...] soldados de la UNE que no lograron salir vivos de Arán» (Grandes, 2010: 484).

Almudena Grandes escribe con el convencimiento de que sus lectores ignoran el acontecimiento que pudo haber acabado con el régimen franquista en España, la invasión a través de los Pirineos, puesto que «nunca ha llegado a existir una versión oficial de lo que ocurrió» (2010: 723). Por este motivo, emprende una profunda labor de documentación con el fin de «elaborar lo que solo pretende ser una hipótesis verosímil de lo que sucedió en realidad» (723). La novelista trata de proporcionar al lector una posible versión del desarrollo de los acontecimientos durante la Operación Reconquista de España. En tanto que no vivió en

primera persona los hechos narrados, Almudena Grandes indaga en las páginas en blanco de la historia a través de diversas fuentes bibliográficas, enumeradas al final de la novela (726-729)⁸. No obstante, advierte también de la dificultad que supone encontrar estudios sobre un episodio ausente del relato histórico oficial: «la invasión del valle de Arán, tan inexistente para la inmensa mayor parte de los ciudadanos españoles en 1944 como ahora mismo, permanece casi igual de ausente en la bibliografía que está al alcance de cualquier lector» (726). En consecuencia, el componente imaginativo permite completar los silencios en torno a la invasión⁹.

3.2. Historia y ficción

Inés y la alegría presenta una estructura singular, justificada por la autora en tanto que se trata de «una obra de ficción inserta en la crónica de un acontecimiento histórico real» (Grandes, 2010: 722). La novela se divide en partes de carácter cronístico —señaladas entre paréntesis— y partes de ficción —los capítulos numerados—. Esta fragmentación estructural no resulta ajena a la propia naturaleza de los actos de posmemoria, ya que las alusiones al pasado traumático dialogan constantemente con elementos ficticios, aunque dotados de verosimilitud:

[L]a diferencia entre la memoria y el testimonio, por un lado, y la posmemoria, por otro, estaría basada, según Hirsch, en la no-experiencia y «el no haber estado» que, de algún modo, produce una falta que parecieran llenar la imaginación, distintos modos de identificación, la afiliación, la proyección, la afectividad, o la creación artística (Ciancio, 2015: 513-514).

En los capítulos señalados entre paréntesis, Almudena Grandes relata los sucesos desde un punto de vista historiográfico. A través de la tercera persona narrativa, el lector conoce las causas que motivaron la Operación Reconquista y las decisiones tomadas por el Comité Central del Partido Comunista Español (PCE); «es el nivel del poder, las alturas desde las que

⁸ *La invasión de los maquis: el intento armado para derribar el franquismo que consolidó el Régimen y provocó depuraciones en el PCE* (Belacqva, Barcelona, 2004) de Daniel Arasa; *Hasta su total aniquilación: el ejército contra el maquis en el Valle de Arán y en el Alto Aragón, 1944-1946* (Almena, Madrid, 2002) de Fernando Martínez de Baños; *La última gesta. Los republicanos que vencieron a Hitler (1939-1945)* (Aguilar, Madrid, 2005) de Secundino Serrano; *La resistencia armada contra Franco. Tragedia del maquis y la guerrilla* (Crítica, Barcelona, 2001) de Francisco Moreno Gómez, y *Derrotas y esperanzas: la república, la Guerra Civil y la resistencia* (Tusquets, Barcelona, 1994) de Manuel Azcárate, entre otros (Grandes, 2010: 727-729).

⁹ La imprecisión temporal y espacial patente en la novela parece tratar de suplir la ausencia de fuentes documentales con respecto al episodio.

se decidió la suerte de los guerrilleros» (Grandes, 2010: 722). La versión de la historia aportada por Almudena Grandes en su crónica evidencia por qué ni al Partido ni a las instituciones franquistas les interesó jamás escribir sobre lo acontecido. Por otro lado, los capítulos numerados narran la ficción de Inés, Galán y sus compañeros, trasunto de los combatientes del Valle de Arán: «los personajes y los hechos en los que intervienen se basan en una historia y unos personajes tan reales como los que se cuentan entre paréntesis» (722-723). En las partes de ficción, Almudena Grandes opta por la primera persona narrativa, dando voz a Inés y Galán de forma simultánea.

Historia y ficción están íntimamente relacionadas en la novela a través de un procedimiento de fusión. Del mismo modo que en las novelas de Galdós, en *Inés y la alegría* personajes históricos y de ficción conviven en algunos pasajes, aspecto que otorga mayor verosimilitud al relato: Jesús Monzón conoce al capitán Galán y trata de convencerlo para llevar a cabo la Operación Reconquista (150-156), Santiago Carrillo anuncia a los guerrilleros la disolución de la campaña (439-444) y la Pasionaria visita el restaurante de Inés en Francia (641-650). En palabras de Almudena Grandes, «las páginas de la novela, como los días de la realidad, están perforadas por túneles y atajos que permiten que los habitantes de las alturas del poder descendan, de vez en cuando, hasta el nivel del suelo» (723).

Frente a la Pasionaria, Santiago Carrillo, Francisco Antón, Jesús Monzón y Carmen de Pedro, personajes históricos que deciden sobre España y el Partido, en el nivel de la ficción se encuentran Galán, Comprendes, Lobo, Zurdo, Sacristán y Zafarraya, los combatientes que se limitan a obedecer las decisiones tomadas desde Francia o Moscú. A través de los personajes ficticios, Almudena Grandes reivindica la memoria de los miles de guerrilleros anónimos que dieron su vida por la causa, los verdaderos héroes de la narración:

—¿Qué es el Partido? —repitió [Galán]—. ¿Dolores, Carrillo, los congresos, las conclusiones? Desde luego.

Hizo una pausa, se dio la vuelta, se puso de perfil para mirarme, y me colocó un mechón de pelo detrás de la oreja.

—Pero el Partido también eres tú, Inés, bajándote de un caballo con tres mil pesetas y cinco kilos de rosquillas. El Partido es Angelita, quitándose y poniéndose el sombrero en una carretera plagada de soldados nazis. El Partido es el Cabrero, que tenía un suegro rico, la vida resuelta, y ya lleva cinco años en la cárcel, y los que le quedan. El Partido es el Zurdo, yéndose de clandestino a Canarias con cincuenta años y con dos cojones, para acabar haciéndole compañía el día menos pensado. Y Sole, que ni siquiera es española, mudándose a Santoña para estar cerca de Manolo. [...] Y estoy muy orgulloso de haber formado parte de todo eso (714).

A pesar de la peculiar estructura del texto, advierte de que *Inés y la alegría* es, ante todo, una obra de ficción: «si he optado por extraer la trama histórico-política del cuerpo central

del libro [...] es porque hoy nadie sabe nada de la invasión» (723). La autora trata de proporcionar una comprensión amplia del panorama en que se desarrolló la invasión del Valle de Arán.

3.3. Lectura sentimental de la historia de España

La crítica ha advertido en diversas ocasiones una tendencia sentimental o melodramática en la narrativa de Almudena Grandes. En opinión del investigador Miguel Ángel García García,

Ese fondo sentimental no tiene que ver con el sentimentalismo llorón, o con la sensibilidad supuestamente biológica que la ideología literaria ha reservado desde siempre a las mujeres, sino con la sentimentalidad de la propia memoria y con una vocación literaria que, en efecto, busca cómplices en los lectores. Por eso ha confesado que de entrada escribe para ella, para la lectora que es, dado que, si no es capaz de conmoverse y de emocionarse a sí misma, difícilmente podrá convencer a nadie. Y como lectora le pide sobre todo a un libro que la emocione, que la conmueva, que revuelva algo dentro de ella y la lleve a pensar que su vida va a ser distinta después de leerlo (2004: párrafo 23).

El componente emocional adquiere un notable protagonismo en *Inés y la alegría*¹⁰, como ya se desprende del título. El fragmento que encabeza la novela procede de la composición «A *Niebla*, mi perro», de Rafael Alberti, y alude a la fe y la alegría en la batalla: «*Niebla*, mi camarada, / aunque tú no lo sabes, nos queda todavía, / en medio de esta heroica pena bombardeada, / la fe, que es alegría, alegría, alegría» (Grandes, 2010: 13). Desde esta perspectiva, conviene destacar que Inés es capaz de sobreponerse a la adversidad y alcanzar la felicidad gracias a su fe en el ideal y a su lucha incansable por una España libre; como se advertirá a continuación, el posicionamiento político y los elementos del ámbito sentimental confluyen íntimamente en la novela.

En este sentido, Almudena Grandes no constituye, en absoluto, un caso excepcional en el panorama literario de la posmemoria. Como señala Toni Dorca, el énfasis en el plano afectivo supone una estrategia para el desarrollo del componente empático en el lector: las «escenas de pasión romántica, sexo y melodrama» en el nuevo mercado literario en torno a la Guerra Civil responden a la voluntad de «llegar a un destinatario cada vez más alejado

¹⁰ Los estudios de Ramón Acín (2010) y Calderón Puerta (2017) insisten en la preponderancia del plano afectivo y sentimental en la novela.

Alba Romero Vaquero (2020): «Escrituras de la (pos)memoria: *Inés y la alegría*, de Almudena Grandes», *Cuadernos de Aleph*, 12, pp. 192-210.

temporal, espacial y emocionalmente de unos hechos que no ha vivido» (Dorca, en prensa)¹¹. Almudena Grandes propone una lectura sentimental de la historia de España. La escritora madrileña baraja una noción de historia en que pasiones y afectos pueden determinar el devenir de la nación. Por ello, en su hipótesis sobre las circunstancias de la invasión del Valle de Arán prima el elemento amoroso. Una frase repetida con insistencia resume el motivo central de la novela: «la Historia inmortal hace cosas raras cuando se cruza con el amor de los cuerpos mortales» (Grandes, 2010: 23, 35, 471, 698).

Las decisiones que condicionaron los sucesos durante la invasión responden, según la versión de Almudena Grandes, a una conjunción de factores de tipo sentimental. La Pasionaria, refugiada en la Rusia estalinista junto a Francisco Antón, delega el liderazgo del Partido Comunista Español en Carmen de Pedro. Jesús Monzón, hasta el momento ignorado por la cúpula del Partido, seduce a la simple e ingenua mecanógrafa para tomar el control e iniciar la Operación Reconquista, contraviniendo la voluntad de los líderes en el exilio. Sin embargo, la novelista advierte que «el amor de la carne no aflora a esa versión oficial de la historia que termina siendo la propia Historia, con una mayúscula severa, rigurosa, perfectamente equilibrada entre los ángulos de todas sus esquinas, que apenas condesciende a contemplar los amores del espíritu» (23-24). Por ello, consciente de que «las barras de carmín no afloran a las páginas de los libros» (24 y 699), propone una nueva versión de los acontecimientos en que amor, celos y venganza motivan una hazaña fallida, pero igualmente heroica, de la resistencia antifranquista en España.

Los elementos afectivos prevalecen en la construcción de la trama histórica, también porque es el componente sentimental el que permite el desarrollo de la acción narrativa en los capítulos que giran en torno a la ficción de Inés y Galán. Durante la Guerra Civil, Inés Ruiz Maldonado, hija de la burguesía matritense, se posiciona a favor del bando republicano e instala una sede del Socorro Rojo en su casa. Del mismo modo que el protagonista de *El corazón helado* (2007) ante las tensiones entre genealogía y compromiso, Inés decide «desfiliarse» de las actitudes falangistas de su hermano Ricardo (Faber, 2014: 148):

Ya sabía que aquella sublevación militar no se parecía a ninguna de las que habíamos vivido antes de entonces, pero hasta aquella noche no comprendí que, a pesar de la desorganización, de los desórdenes, de los excesos y los errores que se cometían todos los días, nos lo estábamos jugando todo en una sola apuesta. Y desde aquel

¹¹ Agradecemos a Toni Dorca el habernos facilitado un artículo, todavía inédito, titulado «La continuidad de un sueño: de la España liberal de Galdós a la España republicana de Grandes», que se corresponde con su comunicación en el VIII Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX.

instante, nunca dejé de levantar el puño para saludar a los camiones con los que me cruzaba por la calle, ni de sonreír al hacerlo (Grandes, 2010: 84).

Inés procede de una familia de signo conservador y se confiesa apolítica hasta el 18 de julio de 1936:

[E]n aquella época, en Madrid todo el mundo militaba, los patronos y los obreros, los señores y los muertos de hambre, las señoras y sus doncellas, todos pertenecían a este partido o al contrario, todos contribuían a sus causas, y asistían a los mítines, y hacían proselitismo entre sus amistades, y convocaban a sus correligionarios hasta para ir de verbena los domingos. Todos menos yo (60).

La mitificación de la República se construye a partir de dos referentes femeninos fundamentales en la adolescencia de Inés: Aurora, su vecina, y su prima Florencia, mujeres rebeldes que son capaces de enfrentarse a las estructuras patriarcales de la sociedad española. También su amistad con el personaje de Virtudes, miembro de las Juventudes Socialistas Unificadas, es decisiva para la implicación política de Inés. Conviene destacar, a su vez, la profunda impresión que produce en ella el visionado en el Lyceum Club Femenino de un documental de Alejandro Casona sobre las Misiones Pedagógicas —«sentí en mis ojos la emoción que tembló en los suyos durante un segundo tan largo como una vida entera» (67)—. Asimismo, la toma de partido del personaje durante la contienda tiene mucho que ver con la relación amorosa que mantiene con Pedro Palacios, el miliciano que años después acabará por delatarla a las autoridades franquistas.

De todo ello, se concluye que la ideología del personaje está mediatizada por el ámbito de lo sentimental. La mirada joven e inexperta de Inés idealiza el periodo republicano y recuerda a «las mujeres que fumaban y conducían sus propios coches» y a «los poetas guapos y rubios que besaban en la boca a escritoras rubias y guapísimas delante de todo el mundo» (70). A su vez, afirma que se trataba de «otra época, cuando las mujeres podían ponerse guapas sin parecer indecentes, cuando resultar atractiva no estaba prohibido» (286).

El componente emocional determina también su intervención en la Operación Reconquista: cautiva en el Pirineo de Lérida por Ricardo y víctima de agresión sexual por parte del comandante Garrido, Inés encuentra en un anuncio de Radio Pirenaica la oportunidad de regresar a los años más felices de su vida. A lomos de un caballo y cargada de rosquillas, viaja al encuentro de los hombres del ejército de la Unión Nacional Española. Allí conocerá a su futuro esposo, el capitán Galán —«entre la invasión y él, entre España y él, entre la Historia y él, me quedaba con él» (316)—, así como al resto de combatientes, a quienes acompañará en el exilio francés cuando la operación militar haya fracasado.

Del mismo modo, Galán adopta una visión romántica con respecto a España y su historia. En este sentido, no duda en acatar las órdenes de Jesús Monzón, a sus ojos, símbolo del Partido: «mientras él estuviera donde estaba, el Partido Comunista de España había vuelto a estar vivo. Eso sentí, y que yo había resucitado con él» (Grandes, 2010: 152). Asimismo, en tanto que Inés identifica la España republicana con Galdós (179) —como lo hizo Cernuda en «Díptico español»—, Galán ve la España ausente reflejada en Inés:

Me encontré en la puerta con mi propia versión de la patria perdida. España medía un metro setenta. [...] España tenía un esqueleto interesante, poderoso [...]. España me saludó como un soldado de los de antes, llevándose el puño cerrado a la sien, y sus ojos me enseñaron que no había estado besando la bandera, sino limpiándose la cara con ella. Porque cuando salí a su encuentro, España estaba llorando. Eso fue Inés para mí, un país cuyos límites coincidían exactamente con el que yo añoraba, la España que había poseído, a la que había pertenecido una vez y ya no sabía dónde encontrar fuera de mi memoria (Grandes, 2010: 338-339).

3.4. «Cinco kilos de rosquillas»: los silencios de la España democrática

Almudena Grandes incurre en una caracterización tendenciosa de los personajes de ficción en *Inés y la alegría*. Los camaradas que participan en la invasión del Valle de Arán son retratados como individuos altruistas, nobles, audaces y jamás se pone en duda su integridad y compromiso. Por el contrario, los personajes afines a la ideología franquista son caracterizados a través de múltiples defectos. Ricardo, el hermano falangista de Inés, se convierte en un hombre distante e incapaz de perdonar. A su vez, el comandante Garrido es dominante, sádico y no duda en agredir sexualmente a una indefensa Inés. Por último, el que un día fue su amante, Pedro Palacios, queda representado de forma negativa por su traición al comunismo.

El caso de Adela, cuñada de Inés, es relevante para advertir el maniqueísmo en la novela. La esposa de un alto cargo en la España franquista constituye la única amistad de Inés durante los meses en Lérida. Frente a la caracterización negativa de los personajes afines al Régimen, Adela supone una excepción en tanto que, a pesar de no simpatizar con el ideario de izquierdas, resulta agradable al lector. Sin embargo, al final de la novela experimenta una liberación como mujer, a la par que desarrolla cierta conciencia política. Adela es una visita habitual en el restaurante, donde entabla amistad con los camaradas e incluso con la Pasionaria. También su hijo, Ricardo, se rebela contra la ideología del padre y trabaja para la causa comunista desde la clandestinidad. Galán, en actitud paternalista, explica al muchacho: «tu madre es una compañera [...]. Lo que pasa es que ella todavía no lo sabe» (662). Almudena Grandes redime

a dos personajes dotados de grandeza moral e integridad al asociarlos, aunque en distinto grado —compañera de viaje frente a militante—, a la ideología que enaltece en su ciclo novelesco.

También resulta tendenciosa la caracterización de los modelos de mujer¹² que se incluyen en la novela. Frente a las esposas que defendía el Régimen, relegadas al espacio doméstico, Almudena Grandes reivindica el mayor protagonismo femenino en la concepción de la cultura que tenían los republicanos. *Inés y la alegría* presenta dos ejemplos de liderazgo femenino en el Partido Comunista Español: la Pasionaria y Carmen de Pedro. Sin embargo, el supuesto feminismo del núcleo de Arán es hartamente cuestionable. Si bien es cierto que Inés y sus compañeras forman parte de la invasión y, ya en el exilio francés, establecen su propio negocio, cabe señalar que ocupan un lugar secundario en el devenir de los acontecimientos. Solo en una ocasión, Inés toma un arma y participa en la batalla, ante el espanto de sus camaradas:

El Bocas, que estaba apoyado en la torre, y el Tarugo, que le vendaba el brazo, me miraron con cara de alucinados, antes de descubrir que yo no era la única persona en la plaza que tenía un fusil entre las manos. [...] Galán y Comprendes necesitaron más tiempo para enterarse de lo que había pasado, pero cuando se reunieron con nosotros, los dos me miraban con los ojos igual de abiertos (414-415).

Aunque goce plenamente de su sexualidad y pueda expresarse con libertad —lejos de lo que sucede en la España franquista—, Inés sigue estando tras los fogones y cuidando de los hombres que saldrán a jugarse la vida para reescribir la historia. Muestra de ello es el hecho de que, ya en 1936, defendiera ante Virtudes la igualdad entre hombres y mujeres —«¿cómo se te ocurre que las mujeres no tengamos derecho a hacer lo mismo que hacen los hombres?» (83)—, pero acabase por advertir ciertas limitaciones por razón de sexo: «si yo fuera un hombre, me habría alistado» (84).

El último capítulo de la novela, «Cinco kilos de rosquillas», sitúa al lector en la España democrática. Inés y Galán han podido regresar, tras la muerte del dictador, a un país extraño, distante del que un día conocieron. En abril de 1977, los combatientes del Valle de Arán se reúnen en el cine Capitol para celebrar su ansiado retorno. Sin embargo, nadie les rinde homenaje. Almudena Grandes denuncia la insuficiencia de la única noticia periodística sobre el encuentro de los guerrilleros en Madrid:

¹² Almudena Grandes ha demostrado en su trayectoria literaria un gran interés por los tipos de feminidad. Este aspecto queda patente ya en *Malena es un nombre de tango* (1994) a través de la contraposición entre la mujer fuerte y la mujer débil. Asimismo, los relatos de *Modelos de mujer* (1996) presentan nuevos paradigmas de lo femenino. *Vid.*, al respecto, Valls (2003).

Dos días después, el *Diario 16* publicó la foto bajo un titular escueto y misterioso, «Cinco kilos de rosquillas». El texto convertía en noticia la cita de un grupo de combatientes republicanos que se habían reencontrado en Madrid para asistir al cumplimiento de una promesa que se había mantenido intacta, como sus esperanzas de reencontrarse en una España democrática, durante más de treinta años de exilio. Eso decía. Y ni una palabra más (Grandes, 2010: 713).

Lejos de referirse a la campaña militar en que todos ellos participaron o de celebrar el regreso de la España exiliada, la prensa parece optar por el silencio. La consulta del archivo digital de *Diario 16* demuestra que dicha noticia procede de la invención de Almudena Grandes. No obstante, no es baladí la elección del mes y del año: el 9 de abril de 1977 tuvo lugar la legalización del PCE. Los periódicos —entre ellos, *Diario 16*— incluyen, por aquellas fechas, numerosos artículos sobre los actos festivos en la capital, en los que pudo haberse inspirado Almudena Grandes para imaginar su noticia.

También en 1977 fue propugnada la Ley de Amnistía. Tal vez por este motivo, la novela no concluye con la reflexión elogiosa de Galán —«yo nunca me arrepentiré de ser comunista» (Grandes, 2010: 715)—, sino que Almudena Grandes evoca el silencio oficial para terminar la narración desde la rabia y la protesta de Inés: «cuando vi nuestra foto en el periódico, no tuve que recordar aquellas palabras, porque nunca había llegado a olvidarlas. Pero me dio tanta rabia leer otras, tan distintas, que desde aquel día no he vuelto a hacer ni una sola rosquilla» (715).

Reyes Mate considera que el principal objetivo de la posmemoria consiste en alcanzar un «difícil lugar de encuentro entre víctimas y verdugos que no puede expresarse en términos de perdón/reconciliación, sino más bien de responsabilidad» (2011: 130). Sin embargo, el *boom* literario de la memoria en España ofrece numerosos ejemplos de novelas que «coinciden en una visión superadora del problema, en la que se defiende una actitud que podríamos llamar historicista: superar viejas fracturas, reconocer culpas en ambos bandos, fosilizar la historia pasada» (Larraz, 2014: 350).

En esta línea se inscribe la siguiente novela del proyecto *Episodios de una guerra interminable*, titulada *El lector de Julio Verne*. La autora propugna una memoria crítica y responsable, pero, a diferencia de lo que ocurre en *Inés y la alegría*, en esta ocasión opta por el perdón entre las dos Españas enfrentadas.

4. Conclusiones

Inés y la alegría inaugura una serie narrativa que pretende novelar veinticinco años de resistencia franquista. La autora subvierte el relato histórico oficial para rescatar la memoria de unos héroes olvidados que sacrificaron sus vidas en la lucha contra el fascismo español. Por ello, el sueño de una España progresista queda patente en la idealización del periodo republicano y el elogio de la camaradería de los guerrilleros durante la invasión del Valle de Arán.

Almudena Grandes ya demostró en *El corazón helado* su interés por la Guerra Civil y la dictadura a través de los intentos de Álvaro Carrión por recuperar la memoria de sus antepasados. La familia del protagonista ilustra la constante división nacional, el drama del «españolito» al que, en palabras de Antonio Machado, una de las dos Españas ha de helarle el corazón. Santamaría Colmenero, historiadora, sostiene que *El corazón helado* «no es una novela sobre la [G]uerra [C]ivil, sino sobre la persistencia de la herida dejada por la [G]uerra [C]ivil en la memoria de los perdedores» (2012: 466). Por ello, se trata de una novela en que el recuerdo de la barbarie no se aborda desde una perspectiva historicista, sino desde una vertiente de reflexión colectiva. La conciencia ética supera los lazos familiares del protagonista, puesto que, como señala Faber, Álvaro opta por la «desfiliación» del padre franquista y recupera la herencia cultural de su abuela republicana (2014: 148), aspecto que refleja la «tensión entre la lealtad genealógica y el compromiso político» (151).

Por el contrario, *Inés y la alegría* no constituye un relato de la posmemoria familiar en los términos de Marianne Hirsch, puesto que Almudena Grandes descarta la opción de construir la memoria de los guerrilleros que participaron en la Operación Reconquista a través de las indagaciones de los descendientes de Inés y Galán. En esta ocasión, la autora opta por recuperar el pasado a través del propio acto de la escritura. Almudena Grandes, miembro de tercera generación o, en sus palabras, «nieta» de la Guerra Civil (Grandes, 2007: 923), se pregunta por lo sucedido en 1944 e imagina una ficción verosímil al respecto. Shelly Hines-Brooks sostiene que «la distancia generacional [...] es lo que diferencia la posmemoria de la memoria» (2015: 206); partiendo de esta premisa, *Inés y la alegría* es una novela de la posmemoria.

Como se ha estudiado en el presente artículo, el componente histórico cumple un papel decisivo y la autora emprende una labor de documentación con el fin de proponer su versión del episodio. A su vez, historia y ficción confluyen en la estructura de la novela, que intercala partes cronísticas y capítulos ficticios en torno a la trama de los guerrilleros y su posterior

exilio francés. Por otro lado, ideología y compromiso político destacan también en el relato, como se observa a través del énfasis en el ámbito sentimental y, asimismo, en la construcción maniqueísta de los personajes de ficción según el bando al que se adscriben.

Del mismo modo que *El corazón helado*, en que la memoria de los antepasados incomoda y divide a sus descendientes, *Inés y la alegría* hace patente la dificultad de desvelar los fantasmas del pasado en la sociedad española; en este sentido, Inés comprende que la llegada de la democracia no garantizará una labor responsable para la recuperación de la memoria histórica. Por este motivo, algunos escritores contemporáneos han asumido el compromiso de desentrañar en sus ficciones los silencios impuestos por la dictadura y, en parte, perpetuados a partir de la Transición democrática.

El acto de posmemoria que Almudena Grandes emprende al recrear unos sucesos históricos ajenos a su recuerdo no viene motivado únicamente por el propósito de escribir una novela; subyace también un manifiesto compromiso ético y político. En la confluencia entre historia y ficción —evidente en la estructura del relato y en la convivencia de personajes históricos y novelescos—, lo real y lo imaginado establecen un diálogo entre el hoy y el ayer. La novelista pretende reparar, a través de su ciclo de novelas, la historia pasada en su vinculación con el presente y el futuro de España.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACÍN, Ramón (2010): «Historia de los cuerpos mortales cuando se cruzan con la historia inmortal», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 724, pp. 81-89.
- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene y Antonio Rivas (2012): *Almudena Grandes. Grand séminaire de Neuchâtel: Coloquio Internacional Almudena Grandes, 1-2 de junio de 2010*, Neuchâtel, Université de Neuchâtel.
- AYALA-DIP, J. Ernesto (2010): «Instinto narrativo», *El País*, 4 de septiembre de 2010. Disponible en línea: [\[https://elpais.com/diario/2010/09/04/babelia/1283559140_850215.html\]](https://elpais.com/diario/2010/09/04/babelia/1283559140_850215.html) (12/01/2020).
- BASANTA, Ángel (2011): «Inés y la alegría», *Campo de Agramante*, 15, pp. 150-153. Disponible en línea: [\[http://www.cervantesvirtual.com/obra/campo-de-agramante-revista-de-literatura-num-15-primavera-verano-2011-notas-de-lectura/\]](http://www.cervantesvirtual.com/obra/campo-de-agramante-revista-de-literatura-num-15-primavera-verano-2011-notas-de-lectura/) (31/05/2020).
- BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse (1982): *La guerra civil española en la novela. Bibliografía comentada*, Madrid, José Porrúa Turanzas.
- (2007): *Bibliografía de la Guerra Civil española de 1936 a 1939*, Madrid, UNED.

- CAISTOR, Nick (2010): «Estridencias», *Revista de libros*, 168, p. 44. Disponible en línea: [<https://www.revistadelibros.com/articulos/ines-y-la-alegria-novela-de-almudena-grandes>] (31/05/2020).
- CALDERÓN PUERTA, Aránzazu (2017): «La Historia en clave emocional en *Inés y la alegría* de Almudena Grandes», *Studia Romanica Posnaniensia*, 44, 1, pp. 7-19.
- CIANCIO, María Belén (2015): «¿Cómo (no) hacer cosas con imágenes? Sobre el concepto de posmemoria», *Constelaciones: revista de teoría crítica*, 7, pp. 503-515.
- «Día del Libro 2014: los más vendidos en España en lo que va de año», *Huffington Post*, 23 de abril de 2014. Disponible en línea: [https://www.huffingtonpost.es/2014/04/22/libros-mas-leidos-2014_n_5190402.html] (14/12/2019).
- DORCA, Toni (s/f): «La continuidad de un sueño: de la España liberal de Galdós a la España republicana de Grandes», en *Actas del VIII Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX: El pensamiento y la literatura del siglo XIX desde los siglos XX y XXI. Barcelona, 7-9 de noviembre de 2018*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona (en prensa).
- ESCOBEDO, María (2012): «Entrevista a Almudena Grandes», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 744, pp. 127-135.
- FABER, Sebastiaan (2014): «Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 2, 1, pp. 137-155. Disponible en línea: [https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/23699/actos_faber_PASA-VENTO_2014_V2_N1.pdf?sequence=1&isAllowed=y] (3/11/2019).
- GACON, Estelle (2017): *Literatura y mercado: el best seller en España*, tesis doctoral dirigida por la dra. N. Girona Fibla, Valencia, Universitat de València.
- GARCÍA GARCÍA, Miguel Ángel (2004): «Imagen primera de Almudena Grandes: memoria, escritura y mundo», *Tonos digital: revista de estudios filológicos*, 7. Disponible en línea: [<https://www.um.es/tonosdigital/znum7/perfiles/almudena.htm>] (15/12/2019).
- GRANDES, Almudena: «Razones para un aniversario», *El País Digital*, 25 de marzo de 2006. Disponible en línea: [https://elpais.com/diario/2006/03/25/opinion/1143241205_850215.html]. (12/11/2019).
- (2007): *El corazón helado*, Barcelona, Tusquets.
- (2010): *Episodios de una guerra interminable. Inés y la alegría*, Barcelona, Tusquets.
- (2012): «Las edades de Almudena. La escritura al lado de la vida», en Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Almudena Grandes. Grand séminaire de Neuchâtel: Coloquio Internacional Almudena Grandes, 1-2 de junio de 2010*, Neuchâtel, Université de Neuchâtel, pp. 13-32.
- HINES-BROOKS, Shelly (2015): «Una mirada a la transmisión familiar de la posmemoria en *El corazón helado*», *Hispanófila*, 173, pp. 201-215. Disponible en línea: [<https://www.jstor.org/stable/43808845>] (25/11/2019).

- HIRSCH, Marianne (2015): *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*, Madrid, Editorial Carpe Noctem.
- JURADO MORALES, José (2018): «Maquis y topos en los *Episodios de una guerra interminable* de Almudena Grandes: *El lector de Julio Verne*», en E. M. Flores Ruiz y F. Durán López (eds.), *Guerras de soledad, soldados de infamia*, Pamplona, Genuve Ediciones, pp. 193-208.
- LARRAZ, Fernando (2014): «La Guerra Civil en la última ficción narrativa española», *Studia historica. Historia contemporánea*, 32, pp. 345-356. Disponible en línea: [<https://ddd.uab.cat/re-cord/202004>] (12/11/2019).
- MANRIQUE SABOGAL, Winston: «Retrato robot del lector español», *El País Digital*, 26 de junio de 2015. Disponible en línea: [https://elpais.com/cultura/2015/06/25/actuali-dad/1435257178_961935.html] (15/12/2019).
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (2010): «El corazón más rojo», *La Vanguardia*, 8 de septiembre de 2010. Disponible en línea: [<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2010/09/08/pa-gina-8/82975961/pdf.html?search=masoliver%20r%C3%B3denas%20in%C3%A9s%20y%20la%20alegr%C3%ADa>] (30/05/2020).
- MONTIEL RAYO, Francisca (2017): «Del presente a la memoria histórica: visión de la guerrilla anti-franquista en *Juan Caballero* (1956) de Luisa Carnés, y en *El lector de Julio Verne* (2012) de Almudena Grandes», en Marie-Claude Chaput, Canela Llecha Llop y Odette Martínez-Maler (dirs.), *Escrituras de la resistencia armada al franquismo*, París, Presses Universitaires de Paris-Nanterre, pp. 237-259.
- PÉREZ CARRERA, José Manuel (2016): *2014. Un año de narrativa sobre la Guerra Civil y el franquismo: bibliografía comentada*, Madrid, AMESDE.
- (2017): *2015. Un año de narrativa sobre la Guerra Civil y el franquismo: bibliografía comentada*, Madrid, AMESDE.
- (2018a): *2016. Un año de narrativa sobre la Guerra Civil y el franquismo: bibliografía comentada*, Madrid, AMESDE.
- (2018b): *2017. Un año de narrativa sobre la Guerra Civil y el franquismo: bibliografía comentada*, Madrid, AMESDE.
- REYES MATE, Manuel (2011): «La posmemoria», *Con-ciencia social: anuario de didáctica de la geografía, la historia y las ciencias sociales*, 15, pp. 119-132. Disponible en línea: [<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3797197.pdf>] (14/11/2019).
- RUIZ TORRES, Pedro (2016): «Historia en tiempos de memoria y “posmemoria”», *Pasajes: revista de pensamiento contemporáneo*, 50, pp. 180-184.
- SANTAMARÍA COLMENERO, Sara (2012): «“El orgullo de ser español y de izquierdas”: la España republicana en dos obras de Almudena Grandes», en Ismael Saz y Ferrán Archilés i Cardona (eds.), *La nación de los españoles. Discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea*, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 463-480.

- SANZ VILLANUEVA, Santos (2010): «Inés y la alegría», *El Cultural*, 3 de septiembre de 2010. Disponible en línea: [<https://elcultural.com/ines-y-la-alegria>] (16/04/2020).
- SARLO, Beatriz (2005): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- SHERZER, William M. (2015): «El compromiso político en la obra literaria y periodística de Almudena Grandes», *España contemporánea: revista de literatura y cultura*, 24-25, 2-1, pp. 121-130.
- VALLS, Fernando (2003): «Por un nuevo modelo de mujer. La trayectoria narrativa de Almudena Grandes, 1989-1998», en *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona, Crítica, pp. 172-194.

EL OLVIDO DERROTADO POR LA PALABRA: LA ESCRITURA COMO RESISTENCIA EN *LOS GIRASOLES CIEGOS* DE ALBERTO MÉNDEZ

MAITE GOÑI INDURAIN

maite.goni27@gmail.com

UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO/EUSKAL HERRIKO UNIBERSITATEA

Resumen: La novela de la memoria que ha abordado el recuerdo de la Guerra Civil española se ha centrado mayoritariamente en la recreación de sucesos del pasado con el fin de mostrar aspectos e historias de la contienda que no eran muy conocidas. *Los girasoles ciegos* surge en el contexto de lo que ha recibido el nombre de *boom* de memoria, pero ha destacado no solo por su calidad literaria sino también porque no se limita a reconstruir hechos y vivencias específicas del sufrimiento a consecuencia de la guerra. Por el contrario, en cada una de las derrotas que componen el libro, Alberto Méndez ha introducido distintos actos de resistencia al fascismo y al régimen autoritario en los que la escritura o la palabra tienen un papel fundamental. En este trabajo se analiza, concretamente, este aspecto en dos de los relatos: «Manuscrito encontrado en el olvido» y «El idioma de los muertos». Aunque son muy diferentes entre sí, y respecto a las otras dos narraciones, las cuatro comparten el mismo fin: reivindicar la literatura como medio de transmisión y pervivencia de la memoria de la Guerra Civil española.

Palabras clave: Literatura de la memoria, Régimen franquista, Resistencia, Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos*.

Abstract: The memory novel that has addressed the remembrance of the Spanish Civil War has mostly focused on the recreation of past events in order to show aspects and stories of that moment that were unknown. *Los girasoles ciegos* appeared in what has received the name of «memory boom» but has stood out not only for its literary quality but also because it does not only reconstruct specific facts and experiences of victims' suffering as a result of war but in each of the «derrotas» that integrate the book, Alberto Méndez has introduced different acts of resistance to fascism and to the authoritarian regime through writing or speech. This work specifically analyzes this aspect in two of the stories: «Manuscrito encontrado en el olvido» and «El idioma de los muertos». In spite of the fact that they are very different from each other, and from the other two tales, all of them share the same purpose: to claim the competence of literature to enable the transmission and preservation of Spanish Civil War's memory.

Keywords: Literature of Memory, Francoist Regime, Resistance, Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos*.

1. Introducción

La guerra civil española ha sido uno de los temas abordados recurrentemente en la literatura del siglo XX desde el comienzo del conflicto¹, tanto en la España franquista como en el exilio. En los años 90 y 2000 tiene lugar un *boom* de la memoria en la narrativa, una tendencia que se preocupa por la conservación de la memoria de la guerra y la represión; en este contexto aparece *Los girasoles ciegos* (2004), que constituye el objeto de análisis de este trabajo. Hoy, quince años después de la publicación de este texto, la recuperación de testimonios de las víctimas, de los restos de los desaparecidos y enterrados en fosas sin encontrar ni identificar, y la restauración de los nombres de los afectados, siguen siendo asuntos relevantes y de plena vigencia en el debate político y social (Pozuelo Yvancos, 2014: 202).

Podemos establecer una categorización de las novelas de memoria sobre la Guerra Civil española atendiendo principalmente a la representación del conflicto que se realiza en ellas. Así, diferenciamos entre: por un lado, los textos (tanto literarios como fílmicos) en los que el centro del relato es el enfrentamiento entre los dos bandos contendientes, representados de forma maniquea y estereotipada, para ahondar en la división entre los personajes: por otro lado, estarían los textos que, mediante el multiperspectivismo y la aparición de numerosas voces diferentes, pretenden huir de todo maniqueísmo, para lo cual, habitualmente, reconstruyen el pasado mediante textos metaficcionales con el fin de deconstruir las visiones más polarizadas acerca de la guerra y presentar un discurso que, poniendo el foco en las víctimas, refuerza una postura más reconciliatoria². No obstante, *Los girasoles ciegos* no puede integrarse en ninguna de las dos formas de abordar la guerra, dado que Alberto Méndez introduce una crítica a ambas posturas mostrando una tercera vía (Hansen, 2014: 87-89).

¹ El primer texto literario que trató este acontecimiento apareció en el mismo 1936; se trata de un texto casi de reportaje, poco elaborado y que ya avanza el carácter y los rasgos que caracterizarán la novela que surgirá a lo largo de la contienda. Este primer relato fue escrito por Alías Palma y Antonio Otero Seco, se titula *Gavroche en el parapeto* y su objetivo primordial era criticar al gobierno galo por su neutralidad frente a lo que estaba ocurriendo en el Estado Español (Bertrand-Muñoz, 1993: 15). Le siguieron miles de novelas escritas desde ambos bandos tanto por escritores españoles como internacionales; a pesar de que todavía no se ha elaborado un cómputo completo de todos los textos, según la investigadora canadiense Maryse Bertrand-Muñoz existen más de 40.000 títulos (1993: 6). Los números habrán aumentado considerablemente, pues la enumeración a la que aludimos es anterior al *boom* de la memoria a la que pertenecen Méndez y otros autores y autoras que siguen publicando narraciones sobre la guerra civil española, como, por ejemplo, Almudena Grandes y su proyecto *Episodios de una guerra interminable*.

² Esto responde al objetivo que persiguen los autores y las autoras de estas novelas, que deben elegir si, para abordar la guerra van a seguir los preceptos de la recuperación de la memoria histórica con el fin de entender su presente, o si se prefiere mostrar una memoria más «cómoda» que no suponga ningún cuestionamiento del orden establecido (Ennis, 2010/2011: 3).

Esta tercera vía consiste en introducir dicotomías polarizadas (vencedores-vencidos, víctima-verdugo, muerte-vida) sin buscar la reconciliación de los extremos y sin renunciar a una crítica profunda del contexto sociohistórico en el que se enmarcan las derrotas. De esta manera, en la novela de Méndez queda claro desde la cita inaugural de Carlos Piera que, en las historias narradas en este libro, no caben medias tintas ni equidistancias, pues el enfrentamiento descrito en este caso responde a una guerra y represión cruentísima cuyo objetivo fue la eliminación de una parte de la población y su silenciamiento absoluto. Esto impidió un proceso de duelo que hiciera posible una restitución del proceso traumático vivido así como un acto de justicia para todas las víctimas que protagonizan las narraciones de *Los girasoles ciegos*³ (Varela-Portas de Orduña, 2014: 219).

La metáfora que da título al libro representa, entre otros aspectos, la incapacidad de ver que sufren los protagonistas debido a las circunstancias de la Guerra Civil y de la brutalidad de la represión franquista que los deja indefensos y aislados, sin poder actuar como otros vencidos hicieron en distintos momentos históricos. Por el contrario, se encuentran en una situación y en unas condiciones tan adversas que lo único que pueden hacer es emprender una huida hacia adelante hasta alcanzar un final trágico (122). Y es, precisamente, esta situación de indefensión, impotencia y vulnerabilidad la que da lugar a las resistencias alternativas, íntimamente relacionadas con la literatura, que vamos a estudiar en la parte central de este trabajo, correspondiente al análisis de dos de las cuatro derrotas que componen *Los girasoles ciegos*. Antes de abordar el estudio de los relatos, presentaremos brevemente la novela a la que pertenecen atendiendo especialmente a las características propias de la novela de la memoria.

³ Es importante considerar que tras la derrota republicana se puso en marcha una verdadera política y práctica de asesinatos sistemáticos y de exterminio de todo aquello que estuviera relacionado con el gobierno republicano, con la ideología izquierdista, los movimientos sociales, sindicales, obreros, etc. para imponer un régimen político dictatorial, militar, clasista y nacional-católico. Miles de personas se convirtieron en los objetivos de esta represión y sufrieron todo tipo de humillaciones, vejaciones, agresiones... los metieron en la cárcel (y en campos de concentración), torturaron y sometieron a un estado de terror absoluto al mismo tiempo que pasaban hambre y miseria. Otros pudieron exiliarse o huir al monte y desde ahí luchar contra el régimen. Todos de una manera u otra experimentaron la crueldad de la dictadura franquista y su tanatopolítica, es decir, del asesinato sistemático de un colectivo (Matos-Martín, 2010: 42).

2. *Los girasoles ciegos*⁴ como novela de la memoria

Las cuatro derrotas⁵ de Alberto Méndez recrean historias de la Guerra Civil y de la represión franquista destacando la crueldad y el dolor humano dentro de la dicotomía verdugo-víctima propia del momento histórico al que se alude. Es, precisamente, ese contexto traumático y violento, propio de una situación bélica, el que se quiere desentrañar y comprender mediante las cuatro historias que componen el libro y que representan diferentes caras de ese mismo pasado⁶ (Bungård, 2013: 98). La memoria colectiva se compone de historias y vivencias personales concretas de violencia y represión. En cada uno de los relatos de *Los girasoles ciegos* se recrean experiencias represivas de diversas formas con el fin de abordar la restauración de la memoria: en la primera, mediante la reconstrucción documental, se narra la historia del Capitán Alegría; en la segunda, por medio del rescate de un diario olvidado, conocemos los últimos momentos de un joven poeta que muere aislado en una cabaña; en la tercera, partiendo de la diatriba entre supervivencia y dignidad de su protagonista, conocemos la situación de los presos de Porlier; y, finalmente, en la última se presentan los abusos de la Iglesia a una familia que esconde a un topo en casa. Así, no hay una memoria unívoca sino fragmentaria, heterogénea y contradictoria, como las personas y vivencias que componen *Los girasoles ciegos* (Bueno Maqueda, 2005: 168).

⁴ Esta novela fue publicada por primera vez en el 2004 en la editorial barcelonesa Anagrama obteniendo el Premio Setenil ese mismo año. Fue la única del escritor Alberto Méndez, que murió el 30 de diciembre de 2004 en Madrid sin poder disfrutar del éxito de su obra. Anteriormente, en 2002 había sido finalista en el XVI Premio Internacional de Cuentos Max Aub con el relato que corresponde a la Segunda Derrota (y fue publicado junto al ganador del certamen en 2003) que analizaremos más adelante. En 2005 *Los girasoles ciegos* obtuvo, a título póstumo, el Premio de la Crítica Narrativa Castellana y el Premio Nacional de Narrativa.

⁵ «Derrota» es el nombre que adoptan los relatos de *Los girasoles ciegos*, siendo además la «derrota» uno de los temas principales tratados en el libro, al mismo tiempo que ayuda a la cohesión entre los relatos, ya que todos muestran distintas versiones y consecuencias de esta que dibujan un panorama que nos acerca a la desolación imperante en los años de posguerra así como a la miseria y horrores que sufrieron los vencidos de la Guerra Civil española.

⁶ Como veremos más adelante, la combinación de distintas voces y experiencias es una condición fundamental para abordar la Guerra Civil española y, especialmente, su rememoración, atendiendo al carácter colectivo de esta, ya que: «...toda memoria, traumática o no, presenta un viso colectivo, en la medida en que suele hacer referencia a un entorno social en lo que atañe tanto a su almacenamiento como a su articulación, con lo cual no resulta plenamente comprensible si se limita el ámbito analítico a los inmensos y, a la vez, reducidos contornos del individuo» (Rossi, 2015: 26).

Los protagonistas de las derrotas no son solo vencidos de la Guerra Civil sino también víctimas⁷ de la represión franquista silenciadas por la dictadura y cuyas historias son recuperadas en la novela de Méndez para unirse al resto de historias traumáticas que componen la memoria histórica de la Guerra Civil y de la represión franquista (Cruz Suárez, 2014: 107). No obstante, a lo largo de todo el texto aparece en numerosas ocasiones una alusión a la derrota, no solo como suceso sino como condición que comparten todos los protagonistas. Esto responde a una de las preocupaciones de la recuperación de la memoria del siglo XXI, —compartida con la rememoración de otros sucesos traumáticos acontecidos en Europa a lo largo del siglo XX—: el lugar y la condición social de las víctimas de estos acontecimientos⁸ (Gómez López-Quiñones, 2014: 186).

Por otra parte, el esquema ideológico sobre el que Méndez construye *Los girasoles ciegos* no responde estrictamente al eje izquierda-derecha, sino que presenta una dicotomía víctima-verdugo⁹ o vencedores-vencidos, en la que una de las partes se sitúa sobre la otra ejerciendo una opresión con fines fatales (Varela-Portas de Orduña, 2014: 117-118). Podemos observar, por lo tanto, una estilización de la configuración de las víctimas que en *Los girasoles ciegos* son presentadas de tal manera que no dan lugar al cuestionamiento de su condición¹⁰ (Gómez López-Quiñones, 2014: 196).

⁷ Las personas categorizadas como «víctimas» adquieren un estatus social concreto que les debería brindar la oportunidad y la capacidad para enfrentarse a su trauma como mejor consideren, en tanto que ha sido sometido «[...] a padecimientos sin límite no en función de sus actos sino por lo que es o ha sido. No podrá escapar a su condición; la injusticia ejercida sobre ella le otorga el derecho al resentimiento sin mediación de ninguna clase» (Aguado, 2010: 64-65). Dicho de otro modo, no podemos forzar a las víctimas a adoptar una actitud concreta frente a la situación de conmoción en la que se encuentran —por ejemplo, a perdonar o a reconciliarse con sus verdugos— dado que su condición de damnificadas debería protegerlas frente a cualquier iniciativa ajena que pueda resultar pernicioso para ellas.

⁸ «La víctima constituye, en definitiva, un *locus* de enunciación social en el que (por expresarlo de forma sinóptica) se canjean ciertas modalidades de sufrimiento (no todas) a cambio de capital tangible e intangible. La víctima porta el aura de un interlocutor privilegiado al que un tipo de experiencia más o menos radical (o al menos percibida como tal) confiere su identidad intersubjetiva» (Gómez López-Quiñones, 2014: 188).

⁹ Según LaCapra todos los partícipes de un suceso traumático son afectados por este, por ello, la distinción entre víctimas, verdugos y espectadores resulta fundamental. Debido al efecto de los traumas en todas las personas implicadas en él hay que diferenciar claramente qué entendemos por «víctima», ya que ser un afectado por un trauma no lo convierte automáticamente en víctima. «Víctima», en palabras del propio LaCapra es «a social, political and ethical category» (LaCapra, 2014: 79) en la que no podemos incluir a aquellos verdugos que también sufren los efectos del trauma en el que han participado y en los que deberán trabajar pero que de ningún modo podemos equiparar al de las víctimas. En *Los girasoles ciegos* vemos varios ejemplos que responden a lo afirmado por LaCapra, ya que en los relatos podemos observar cómo afectan los sucesos traumáticos tanto a víctimas como a los verdugos que las crean, pero no hay duda de que ambos procesos traumáticos son diferentes y así los trata Méndez.

¹⁰ El más problemático a este respecto es probablemente el Capitán Alegría, con quien podemos tener más dudas.

Una de las características de la reconstrucción memorialista de Méndez es que todas las vidas son merecedoras de duelo y de reconocimiento, incluso aquellas que han sido condenadas a ser olvidadas¹¹ pero cuya recuperación sienta las bases de una memoria colectiva que muestra la importancia de defender los derechos sociales frente a la precarización a la que son sometidos los personajes (Lough, 2017: 860). Así, los relatos de *Los girasoles ciegos* nos presentan distintas caras de la represión franquista y la importancia de los testimonios de los afectados por la represión en la recuperación de su memoria, especialmente agudizada por la apremiante desaparición de los protagonistas de las historias como las que componen el texto. En *Los girasoles ciegos* se hace referencia a las dificultades a las que se enfrentan los que deciden reconstruir historias y sucesos de la Guerra Civil debido, primordialmente, a la falta de una documentación más completa (en la primera derrota se alude en más de una ocasión a esta cuestión); de este modo Méndez señala la escasa información con la que cuentan los que intentan restaurar la memoria de los represaliados. La comprensión de lo poco que sabemos de una situación clave en la historia de España no hace sino acentuar la concepción de los protagonistas como víctimas (Gómez López-Quñones, 2014: 196-197).

Todas las historias de *Los girasoles ciegos* persiguen un mismo fin: mostrar la importancia de la elaboración de una memoria colectiva¹². Por esta razón, la aparición de testimonios desgarradores en primera persona (especialmente el del segundo relato y en el de Lorenzo, el niño de la cuarta derrota) resultan muy eficaces porque tienen un carácter verosímil que dificulta su refutación y señalan los horrores de un contexto de miedo absoluto, represión y castigo que coincide con otros testimonios de la Guerra Civil y de la posguerra que han llegado a nosotros. De este modo, una de las apuestas de Méndez, que refuerza la necesidad de recuperación y de duelo colectivo, es precisamente la elección de historias cotidianas protagonizadas por personas corrientes que no han tenido la resonancia de otras historias más famosas¹³ (Ramos, 2011: 2).

¹¹ La distinción entre los vencedores y los vencidos de la contienda civil que se hizo durante el régimen franquista no solo condenó a los vencidos al ostracismo y al silencio, sino que también definió la forma en la que podían referirse a sí mismos, construir sus identidades y su relato propio acerca de la guerra de tal manera que siguiera los preceptos franquistas (Nuckols, 2011: 188).

¹² La memoria tiene dos vertientes: la privada y la colectiva, así, siendo cierta la importancia de tener un espacio y memoria propios es también imprescindible disponer de la oportunidad de compartir los pormenores de esa memoria con otros individuos complementando los relatos memorialistas y crear una memoria conjunta (Nuckols, 2011: 188). Por ello, en textos como el de Méndez se impulsa la creación y mantenimiento de la memoria colectiva y compartida como la mejor manera de hacer frente al silencio impuesto.

¹³ Nos referimos a las Trece Rosas, Miguel Hernández, Federico García Lorca, Lluís Companys y otros personajes históricos cuyos asesinatos son muy conocidos.

La voz de los protagonistas de las derrotas ocupa un lugar central en las narraciones ya que en *Los girasoles ciegos* no se rememoran sucesos concretos de la Guerra Civil ni de la represión, sino las vivencias de las víctimas de las consecuencias de estos acontecimientos, lo cual se traduce en que una memoria novelesca está más relacionada con sentimientos, sensaciones y recuerdos personales que con los sucesos históricos que determinaron el desarrollo bélico o social del país (Bungård, 2014: 219-220). Así, sus historias de sufrimiento y de resistencia funcionan como símbolos para la recuperación de la memoria de los derrotados y, como comentaremos a continuación, son también la forma mediante la que Alberto Méndez presenta el lugar que la literatura ocupa en la memoria histórica actual.

2.1. La escritura: espacio de memoria y de resistencia

El texto de Méndez consigue crear en el lector una sensación de veracidad acerca de lo que lee, interiorizando las historias y los horrores relatados como no conseguirían los textos puramente historiográficos y estadísticos. De esta manera, Alberto Méndez demuestra la capacidad de memoria y de concienciación de la literatura que puede dar lugar a los necesarios procesos de duelo y de reconocimiento público de lo vivido por los integrantes del bando vencido (López-Guil, 2014: 167). *Los girasoles ciegos* no es una recreación histórica que pretenda ser leída como un texto historiográfico, sino más bien un testimonio actual que mantiene y recupera una memoria colectiva silenciada por mucho tiempo y que, al calor de las nuevas iniciativas sociales sobre políticas de la memoria, aparece como parte de este movimiento actual y pretende llevar a cabo acciones de restauración de la memoria de las víctimas (Giménez, 2019: 8).

Para ello, el texto huye de una visión única e irrefutable abriéndose mediante la fragmentación en cuatro relatos y la multiplicidad de voces que aparecen en ellos para dar lugar a una lectura crítica y a una reflexión acerca de la importancia de la memoria. Así, son los personajes mismos quienes desde la ficción cuentan historias reales que, aunque abocadas al olvido, son recuperadas en ocasiones por estar escritas por ellos mismos¹⁴ (Bungård, 2014:

¹⁴ El testimonio-palabra frente al silencio constituye la dicotomía sobre la que se construyen las cuatro derrotas: nosotros-ellos; adentro-fuera, luz-oscuridad; memoria-olvido; vida-muerte, etc. Y en el espacio intermedio entre los dos polos se encuentran los protagonistas, sin pertenecer enteramente a ninguno de los dos extremos, que van oscilando entre ellos, andando sobre el filo de una navaja. Así, en esa tierra de nadie habitada por los protagonistas encontraremos una combinación entre los extremos de tal forma que los nuestros pueden convertirse en enemigos; el peligro no solo habita en el exterior incierto, la muerte no es el fin de la vida, la oscuridad

211-212). De esta manera, la escritura y, específicamente, la memoria escrita, se presenta como uno de los principales garantes de la pervivencia de sus vivencias más allá de la muerte física de los personajes, así como una de las mejores formas de combatir el olvido¹⁵ (Rovetta y Delbene, 2011: 6). El resultado es una revalorización de la literatura como medio de rememoración que puede resultar útil en la labor de recuperación y de conservación de historias que de otra forma caerían en el olvido.

Por otro lado, la escritura es también el refugio y lo que llena el vacío existencial que experimentan los personajes de las derrotas debido a la represión y a las circunstancias en las que se encuentran. Por eso, al final de cada relato uno de los aspectos que anuncia el desenlace trágico será el fin de la escritura: al poeta de la segunda derrota se le acaban el lápiz y el papel y Juan Senra, por fin, encuentra la manera de escribir a su hermano para comunicarle su muerte (Serber, 2011: 1). Y es que en el momento histórico en el que se sitúan las derrotas que componen *Los girasoles ciegos*, los protagonistas ni siquiera tienen la oportunidad de enfrentarse a la disyuntiva extrema en la que se basa la guerra: matar o ser matado; ellos y ellas ya han sido derrotados, esto es, el país y modelo de Estado que los acogía y del que formaban parte ha desaparecido y ha sido sustituido de manera extremadamente violenta por un régimen autoritario del que no pueden (o no quieren, como en el caso del Capitán Alegría) formar parte¹⁶. Esto los convierte en derrotados, lo único que pueden hacer es aceptar su condición y las consecuencias que de ella devienen: la muerte y, eventualmente, el olvido¹⁷. Méndez, sin embargo, recupera sus historias trágicas y las incluye en la memoria cultural y colectiva, devolviendo a sus protagonistas la dignidad con la que habían aceptado su suerte (Cruz Suárez, 2014: 105-106).

puede ser garante de la convivencia, la mentira permite sobrevivir, etc. (Serber, 2011: 3). Los protagonistas que cuentan sus historias son conscientes de que la situación en la que se encuentran, esta tierra de nadie, no puede ser un lugar en el que puedan quedarse definitivamente, y en su caso, debido a su derrota absoluta, este se convierte en la antesala a la muerte.

¹⁵ Podemos reconocer tras esta reflexión metaliteraria los planteamientos de Julia Kristeva, quien considera que debido a que la literatura ha sido uno de los medios más empleados para expresar los pormenores más privados e íntimos de los sucesos más extremos de nuestra historia reciente, alzándose incluso frente al silencio impuesto por entes ajenos o por el propio trauma individual, de modo que la literatura que se ha encargado de recoger los horrores y traumas del siglo XX puede constituir (y como veremos, constituye) un lugar de resistencia en sí mismo (Kristeva, 1982: 208).

¹⁶ La muerte de todos ellos simboliza, asimismo, la desaparición de una parte de la población como resultado de la imposición de un orden simbólico y social injusto sostenido en una tanatopolítica que ellos rechazan, pues representa todo lo que los protagonistas de los relatos han intentado cambiar y, por ello, mueren (Palomares, 2012: 145).

¹⁷ La muerte de los protagonistas, y específicamente sus suicidios físicos y simbólicos terminan de confirmar su rechazo al orden franquista y su negación a integrarse en un Estado violento y cruel que los persigue y represalia para garantizar su estabilidad (Varela-Portas de Orduña, 2014: 146).

Por su lado, los vencedores en *Los girasoles ciegos* son derrotados personal y moralmente por la dignidad de los protagonistas vencidos en la Guerra Civil. De forma que, a pesar de ser los representantes del poder político, religioso y social, lo cual les otorga la capacidad de decidir sobre la vida de los vencidos (en el caso del Coronel Eymar y del hermano Salvador se ve claramente este poder), y, por lo tanto, los verdugos de los protagonistas, como veremos, los personajes derrotados consiguen hacer prevalecer sus historias y revertir, en parte, su condición de vencidos (Matos-Martín, 2010: 87).

Antes de empezar con el análisis de las derrotas escogidas, consideramos importante justificar la decisión de centrarnos únicamente en dos relatos dejando los otros dos a un lado. La razón de esta elección se debe primordialmente al protagonismo que en estos poseen tanto la escritura como el lenguaje, puesto que son los medios fundamentales por los que se garantiza, o se propone asegurar, la conservación y restauración de la memoria de los vencidos. Por el contrario, a pesar de que en la primera y cuarta derrotas la literatura y la escritura también ocupan un lugar preeminente, estas se centran concretamente en la documentación y la compilación de testimonios diversos y no tanto en el papel de la literatura (o del lenguaje) como medio de resistencia, algo que sí encontramos de forma más clara en la segunda y tercera, que son las que vamos a estudiar a continuación.

3. Análisis de las derrotas

3.1. «Segunda derrota: 1940 o Manuscrito encontrado en el olvido»

La narración en esta derrota está dividida en dos planos narrativos: por una parte, el diario de que consta el manuscrito, que se presenta sin manipularlo, y por otro, las anotaciones y sensaciones del editor que acompañan al diario y que ofrecen al lector información acerca del proceso de recuperación del manuscrito, lo cual supone que el lector no puede eludir la construcción binaria del relato, así como la forma en la que está escrito, ya que se muestra claramente. Gracias a estas intervenciones del editor podemos conocer el efecto que este texto provoca en los lectores, pues remueve algo en él que le lleva a investigar la identidad del poeta, autor y protagonista del diario (Cepedello Moreno, 2017: 29-31). La segunda derrota se caracteriza, asimismo, por el empleo del diario como forma narrativa y de memoria. En este diario íntimo —recogido en las páginas de un cuaderno hallado junto a los cadáveres de un hombre y un bebé en una choza en la que se refugiaron hasta su muerte— se relatan las últimas vivencias de este joven que registra lo que sucede durante su encierro para dejar

testimonio de lo que le ha ocurrido a él y a su familia. Tanto el empleo del diario como las intervenciones del editor, son dos recursos empleados por Alberto Méndez con el fin de reforzar el carácter verosímil y realista del texto, así como la legitimidad de su objetivo (Bannerjee, 2018: 14-15).

La escritura íntima, característica del diario, tiene en esta obra una doble función: por una parte, le sirve al joven poeta¹⁸ como refugio de la realidad a la que se enfrenta y como medio para perpetuar su vida después de la muerte y, por otra parte, mediante el lenguaje poético y la alusión a numerosos poetas¹⁹, sugiere una alternativa a su realidad represiva, como si la poesía fuera una forma de prevalecer la vida frente a la tanatopolítica franquista²⁰ (Matos-Martín, 2010: 73-74).

La vida parece imposible en la choza en la que se encuentra aislado el autor del manuscrito, que ve cómo sus posibilidades de huida y cuidado de su hijo (para evitar su muerte) se van reduciendo irremediabilmente a medida que se acerca el invierno²¹. No obstante, esta situación fatal y desesperada no es combatida por el joven poeta, sino que este acepta su fin, producto de una derrota que lo ha atrapado y afectado junto con su familia (pareja e hijo) y todo lo que le rodea. En esta situación, solo la escritura se erige como último bastión testimonial de su vida: en ella encontrará la forma de reivindicar su vida y su historia ya que, como dice en algún momento del relato, uno de los motivos por los que escribe el cuaderno responde a la voluntad de que quien encuentre sus cuerpos después de su muerte inevitable,

¹⁸ Vamos a referirnos al autor del manuscrito indistintamente bien como «autor del manuscrito», bien como «joven poeta», haciendo referencia a su pertenencia al mundo de las letras, un aspecto fundamental del personaje.

¹⁹ La elección de los poetas a los que alude el autor del diario de la segunda derrota no es casual, sino que parecen componer un homenaje a la tradición poética española, ya que se hace referencia a clásicos del Siglo de Oro, como Góngora o Garcilaso de la Vega, y a dos integrantes de la Edad de Plata española que sufrieron las consecuencias de la represalias por su apoyo al bando republicano y a la II República: Federico García Lorca y Miguel Hernández (Rovetta y Delbene, 2011: 7).

²⁰ De alguna forma la situación del autor del manuscrito transcrito en esta derrota corresponde con la de los presos en cárceles franquistas puesto que, a pesar de que no está encerrado en una prisión, el aislamiento y la imposibilidad de abandonar ese encierro lo acerca a la realidad penitenciaria. Así, en su experiencia escrita en forma de diario encontramos un paralelismo claro con la importancia de la escritura para los reclusos: «Cuando la escritura acontece al tiempo que se vive, el preso encuentra en ella un espacio para liberar su voz y hacerla llegar a los demás, ya sea en el tiempo inmediato o en otras circunstancias posteriores. La escritura se conecta íntimamente a la vida por cuanto el prisionero vive en la medida que escribe y escribe en cuanto vive, aunque a veces no se tenga claro ni el destinatario del texto ni el porqué de haberlo escrito...» (Castillo Gómez, 2003: 21).

²¹ «Nieva. Nieva. Nieva. Con mi debilidad me resulta cada vez más penoso cortar leña para calentar la choza donde vivimos la vaca, el niño y yo. Los tres estamos cada vez más débiles» (Méndez, 2013: 51).

pueda identificarlos²², expresando así la aspiración de los derrotados: la identificación que impide su olvido definitivo (Cruz Suárez, 2013: 110-111).

En esta derrota, la escritura y la vida están tan íntimamente unidas que este vínculo termina siendo orgánico: el poeta es consciente de que lo único que lo mantiene con vida (y consciente) es la escritura de su diario. No obstante, tanto el lápiz con el que escribe como el cuaderno son limitados y se acaban, de modo que cuando esto ocurra su vida también llegará a su fin²³ (Lough, 2017: 859). Así, se establece un paralelismo entre el desarrollo de la narración y la conclusión de la vida del autor del manuscrito, pues a medida que avanza su experiencia vital avanza también la escritura del texto, que finaliza con el nombramiento del hijo muerto (acabado), identificado con la elección de un título para su obra (Albizu Yeregui, 2012: 84). Con todo, tanto la escritura del manuscrito como el nombramiento de su hijo no pueden ser considerados creaciones nuevas, sino un registro de acontecimientos. El protagonista se refiere a sí mismo como «poeta sin versos»²⁴, de modo que refleja su derrota, la cual afecta incluso a su capacidad creadora, que queda anulada²⁵. Esta incapacidad le impide incluso dar un nombre a su hijo recién nacido mientras este vive; solo podrá hacerlo cuando este haya muerto, solo podrá reflejar que existió (Rovetta y Delbene, 2011: 4).

La violencia está presente en todo el relato y, aunque no vemos a los que la ejercen y han provocado la situación del protagonista y de su familia abiertamente, podemos comprobar sus consecuencias: la muerte de la pareja del joven poeta tras el parto del hijo de ambos, el hambre que terminará matando al niño, la impotencia y el miedo del protagonista que le harán perder la cabeza conduciéndolo paulatinamente y sin remedio a la muerte. Lo único que puede hacer frente a este destino fatal es escribir su historia con sus propias palabras para impedir que los vencedores manipulen lo sucedido. La escritura se convierte entonces

²² El poeta expresa los dos propósitos que persigue al escribir un diario en el que deja constancia de sus vivencias más extremas y penosas, la conciencia de que es una víctima del régimen que ha provocado esta situación: «Quiero dejar todo escrito para explicar a quien nos encuentre que él también es culpable, a no ser que sea otra víctima» (Méndez, 2013: 41). Y por otra, la voluntad de que su testimonio funcione como una prueba de vida para que su existencia, y la de su familia no desaparezca sin remedio: «Solo me preocupa el lápiz. Tengo uno y quisiera escribir lo necesario para que quien nos encuentre en primavera sepa qué muertos ha encontrado» (Méndez, 2013: 47).

²³ «Tengo la sensación de que todo terminará cuando se me termine el cuaderno. Por eso escribo solo de tarde en tarde. Mi lápiz también debió perder la guerra y probablemente la última palabra que escribirá será “melancolía”» (Méndez, 2013: 56).

²⁴ «Escrito todo en mayúsculas e imitando letra de imprenta, la siguiente frase: “SOY UN POETA SIN VERSOS”» (Méndez, 2013: 47).

²⁵ «Ya no recuerdo los poemas que recitaba a los soldados. Con el hambre lo primero que se muere es la memoria. No logro escribir un solo verso y, sin embargo, en mi cabeza resuenan mil nanas para mi hijo. Todas tienen la misma letra: ¡Elena!» (Méndez, 2013: 54).

en la prolongación de la vida y en la guardiana de la dignidad del poeta hasta el final²⁶. Después de la muerte, la vida escrita en el manuscrito hará posible que se conozca su historia y que perviva su memoria (Aguado, 2010: 66-67). El manuscrito en el que el poeta elabora un diario íntimo constituye, por lo tanto, un testimonio consciente²⁷ que tiene como objetivo ser leído por un público amplio, para que lo sucedido no sea olvidado y para recordar el sufrimiento brutal que se produjo durante el franquismo sobre personas como el protagonista y su familia (Cruz Suárez, 2013: 116-117).

Todo en la segunda derrota está dirigido a reivindicar la importancia de la recuperación de la memoria para evitar el olvido definitivo; desde el título («Manuscrito encontrado en el olvido») hasta la última frase que el poeta escribe en una de las paredes del refugio²⁸, un verso de Góngora mediante el cual se señala lo que hay que evitar: la «infame turba de nocturnas aves» que impondrán el silencio y el olvido (Barbosa do Nascimento, 2016: 114). Por todo ello, Méndez presenta un ejemplo de recuperación de la memoria de un desaparecido a partir de la lectura que un editor realiza de un manuscrito (encontrado al lado de dos cuerpos exhumados en una choza cerca de Somiedo) y al que accede por medio de un archivo de la Guardia Civil²⁹ (Giménez, 2019: 13).

De este modo, el relato apela a una de las cuestiones más importantes de la memoria: la nominalización de los desaparecidos y de las víctimas de la represión, de manera que sus historias puedan ser recuperadas y su sufrimiento reconocido para iniciar un proceso de duelo necesario para cerrar las heridas del pasado. Esta situación tiene su paralelismo en la derrota del niño sin nombre por la incapacidad del protagonista de hacer frente a su realidad (la paternidad) y de reconocer a su hijo, pues está bloqueado por la supervivencia extrema y

²⁶ «No sé por qué estoy escribiendo este cuaderno. Sin embargo me alegro de haberlo traído conmigo. Si tuviera alguien con quien hablar probablemente no lo haría; siento cierto placer morboso pensando en que alguien leerá lo que escribo cuando nos encuentren muertos al niño y a mí» (Méndez, 2013: 46).

²⁷ El testimonio, en esta segunda derrota, no se presenta como una forma de respaldar una historia para que resulte verosímil y creíble, sino que es el propio testimonio del horror de la situación extrema relatada la que convierte la narración en verdad (Santamaría Colmenero, 2007: 6-7).

²⁸ Esta necesidad de dejar una marca de su existencia y de la miseria de su final en un soporte más fiable que el papel también nos retrotrae a los pequeños grafitis que los presos escribían en las paredes de sus celdas dejando constancia de su vida, nombres, militancia, etc. (Castillo Gómez, 2003: 47-48).

²⁹ La cronografía de este relato comienza en el invierno de 1939-1940, el lapso de tiempo en el que el autor del diario vive y describe su experiencia, hasta que muere a lo largo de ese invierno; en 1940 la Guardia Civil encuentra el manuscrito y es conservado en el archivo de este cuerpo. La lectura del editor que describe los pormenores de su hallazgo y las condiciones en las que se encuentra el cuaderno que alberga el diario se sitúa en 1952 y la visita al pueblo donde consigue la información para re-nombrar al autor del manuscrito tiene lugar en 1954. Así, se informa al lector de la derrota a través del lapso de tiempo que lo separa de los hechos que lee, que corresponde a la dictadura y la Transición, en los que se promovió no recuperar historias como esta (Ennis, 2010: 160).

el dolor que le provoca la muerte de su pareja. No es hasta que el niño finalmente muere cuando aparece una nueva necesidad, la de aferrarse a su memoria y evitar que su historia sea olvidada. Para ello, primero debe darle un nombre que recoja su identidad y lo convierta en un sujeto histórico³⁰. El poeta, además, deja por escrito el proceso de reconocimiento y nominalización de su hijo después de que este fallezca, mostrando un ejemplo de lo que habría que hacer con todas las víctimas del franquismo: devolverles su identidad para que dejen de ser números fríos de una estadística y que cada uno se convierta en una vida personal y concreta que fue truncada por la represión franquista. El autor del manuscrito denuncia y combate de esta manera los métodos de represión más empleados por los regímenes totalitarios y fascistas en su empeño por aniquilar a colectivos sociopolíticos: la desaparición forzada de los individuos que los componen (Cruz Suárez, 2013: 112-114).

Por eso, al final del relato, el editor abandona por un momento el tono objetivo y la desafección respecto a lo que se cuenta en el diario, y que es el que había empleado a lo largo de este, proporcionando algunos datos que devuelven la identidad al autor del manuscrito, al mismo tiempo que se introduce un juicio por boca del mismo editor³¹. Esta interrupción de la descripción objetiva y de la documentación aséptica para dar paso a una aportación personal que responde a ideales ético-morales choca con la ideología hegemónica del franquismo que impera en el momento en el que se produce la recuperación del manuscrito. De esta forma, la restauración de la identidad del joven poeta se convierte en una manera de reconocer su sufrimiento y la crueldad del régimen, responsable último del horror que sufrió antes de morir abandonado en un lugar olvidado³². Este reconocimiento sirve a Alberto Méndez para incidir en la importancia de este primer paso hacia un proceso de duelo colectivo cuyo principio reside, precisamente, en la empatía y en la capacidad de identificar el dolor y la injusticia sufridos por la víctima. En este caso, además, se presenta la literatura como un

³⁰ «El niño ha muerto y le llamaré Rafael, como mi padre. No he tenido calor suficiente para mantenerlo vivo. Aprendió de su madre a morir sin aspavientos y esta mañana no ha querido escuchar mis palabras de aliento» (Méndez, 2013: 56).

³¹ «*Si fue él el autor de este cuaderno, lo escribó cuando tenía dieciocho años y creo que ésa no es edad para tanto sufrimiento*» (conservamos la cursiva del original) (Méndez, 2013: 57).

³² El editor en esta anotación final describe a un joven poeta llamado Eulalio Ceballos, identificándolo con el autor del manuscrito: «*Ni sus padres, que se llamaban Rafael y Felisa y murieron al terminar la contienda, ni nadie del pueblo volvieron a saber nada de él. Tenía fama de loco porque escribía y recitaba poesías. Se llamaba Eulalio Ceballos Suárez*» (Méndez, 2013: 57). De esta manera, el protagonista de la segunda derrota se convierte en una víctima que «[...] encarna esa víctima pasivizada e inocente en la que bondad, belleza y su compuesto platónico (*kealos k'agathos*) se conjugan» (Gómez López-Quñones, 2014: 190). Es decir, al final la devolución de la identidad al autor del manuscrito es también una devolución de su humanidad, la cual había ido perdiendo a lo largo del relato debido al sufrimiento extremo que experimentó durante sus últimos meses de vida aislado en una cabaña.

medio adecuado para suscitar este reconocimiento. Otro aspecto que refuerza la importancia de poner nombre y otorgar un espacio al horror de las víctimas es el empleo de la primera persona³³ en el relato, que apoya la descripción y narración de las desgracias vividas por el autor del manuscrito. La subjetividad y emotividad no producen un distanciamiento que invalide el efecto que el relato busca tener en el lector; ni siquiera el editor es inmune a él y al final del relato se encarga de devolver su nombre al joven poeta, cumpliendo uno de los objetivos del movimiento memorialista: devolver la identidad a los muertos desconocidos y a los desaparecidos (Cruz Suárez, 2013: 107-109).

3.2. «Tercera derrota: 1941 o El idioma de los muertos»

En el intercambio al que accedemos en la tercera derrota entre una pareja que ha perdido a su hijo y Juan Senra, un preso que espera la condena a muerte (y su ejecución), Alberto Méndez construye un juego narrativo que alude directamente a la situación de Sherezade en *Las mil y una noches*. Sherezade, en este caso, es un preso de la cárcel madrileña de Porlier que, con el fin de atrasar su muerte, se ve forzado a contar una historia falsa sobre su hijo al Coronel Eymar y su mujer en las ocasiones en las que estos lo visitan en prisión. En esta relación entre Senra y los padres podemos identificar una expresión de la desigualdad estructural establecida tras la derrota republicana: ellos pertenecen al bando vencedor —el padre es el juez que dicta las sentencias de muerte de Porlier— y él es un preso que espera su final. Tanto es así que en el primer encuentro Violeta, la madre de Miguel Eymar, se erige en su maternidad trunca y exige a Juan Senra que satisfaga su necesidad de saber qué ocurrió con su hijo, pasando por encima, e incluso utilizando, la autoridad de su marido³⁴.

Los paralelismos entre la tercera derrota y *Las mil y una noches* no se reducen al medio de supervivencia de Juan Senra. En la colección de cuentos persas la situación que desemboca en la estrategia de Sherezade es el terror que un soberano autoritario infundía entre su pueblo asesinando a un gran número de mujeres todas las noches como venganza por la infidelidad

³³ Al final del relato incluso el editor adopta la primera persona para contar la búsqueda de la identidad del poeta: «El año de 1954 fui a una aldea de la provincia de Santander llamada Caviedes. [...] Pregunté aquí y allá y supe que el maestro...» (Méndez, 2013: 57).

³⁴ «De nada valieron las órdenes flácidas del coronel, de nada valieron los pordioses, ni los violetasporfavor del coronel Eymar, porque ella estaba demasiado acostumbrada a la autoridad fingida de su marido, porque ella estaba hablando de su hijo, del que no tenía más noticia que el tercer puesto en una lista de ajusticiados tras un consejo sumarísimo. Y ahora tenía la oportunidad de saber...» (Méndez, 2013: 76).

de su esposa. Así, el Coronel Eymar es el representante ejecutor de las sentencias de muerte; en el relato representa el poder franquista que por la noche fusila a los detenidos por motivos políticos y que tiene atemorizado a todo el país³⁵ (Matos-Martín, 2010: 75-76). La ligazón entre ambas historias es un contexto de tanatopolítica —en el caso de la colección de cuentos persas, las asesinadas sistemáticamente eran las mujeres que se casaban con el sultán; y, en el caso del texto de Méndez, los presos de Porlier siguiendo la política represiva del régimen franquista— y la prolongación de la vida de un personaje condenado mediante el relato que interesa al responsable de las ejecuciones. Esta situación es la que Méndez elige para introducir uno de los mensajes de la memoria más interesantes desde nuestro punto de vista: en esta derrota el lenguaje se convierte en un medio de resistencia contra el fascismo que sirve de modelo para la literatura actual sobre la Guerra Civil.

De este modo, en la tercera derrota se establece una distinción clara entre ficción y mentira, en tanto que el relato de Juan Senra inserto en la historia es una mentira prolongada. Así, la ficción sería la narración de lo ocurrido a Senra en busca de la verosimilitud que el receptor puede percibir como verdadera dentro del intercambio texto-lector, consciente del componente imaginario del que se vale para construir el relato. La mentira, sin embargo, es una narración falseada de la realidad conocida: Juan Senra altera radical y conscientemente lo que sabe de Miguel Eymar para un fin concreto³⁶ (Cepedello Moreno, 2017: 31-32).

Al principio del relato, Juan parece incapaz de contar a su hermano por carta la realidad en la que se encuentra, solo puede nombrar lo que ha sucedido sin crear una complicidad afectiva. Además, al hallarse en prisión, su narración objetiva del pasado y de lo que le rodea es censurada por los funcionarios de la cárcel que se encargan de controlar el correo³⁷. Por ello, cuando se le presenta la ocasión, adopta el lenguaje y discurso franquista para mentir sobre lo ocurrido con el hijo de un juez militar, el mismo que instruye su causa. De esta

³⁵ «Y el tiempo recuperó su curso: el secretario albino volvió a dibujar banderas y los miembros del tribunal se miraron cómplices apoyados los tres en los respaldos de sus sillas concediéndose unos instantes para reflexionar. Habían interrogado y condenado a muerte a cientos de enemigos de la patria y a todos ellos se les había preguntado en algún momento si habían conocido a Miguel Eymar» (Méndez, 2013: 64).

³⁶ En la novela se anuncia el comienzo del relato falso de la siguiente manera: «Y con estas vaguedades Juan Senra comenzó una mentira prolongada y densa que, surgida de un instante de piedad se convirtió en el estribo de la vida» (Méndez, 2013: 75).

³⁷ Esta era una realidad que afectaba a toda la población reclusa y que contribuía a la represión y al aislamiento: «La censura mediatizaba dichas comunicaciones, imponía un código determinado y proscibía una serie de mensajes. Procedimientos comparables regían en el caso de las relaciones escritas, de manera que la correspondencia era objeto de un férreo control que afectaba tanto a la que enviaban los presos como a la que recibían» (Castillo Gómez, 2003: 23-24).

manera, Juan Senra se sitúa en un lugar intermedio entre el discurso franquista —mediante el cual está alargando su vida— y la realidad represiva de la cárcel de Porlier en la que está encerrado. En esta situación de tierra de nadie en la que se ha colocado y que lo aleja de su identidad, empezará a pensar en «el idioma de los muertos»³⁸, propio de lo simbólico e imaginario, y descubrirá una manera de expresarse y de dejar constancia de su vida, de hacer memoria desde un lenguaje diferente que surge de ese espacio (o no-lugar) que ocupa en ese momento de su vida (Varela-Portas de Orduña, 2014: 132-133). La relación entre la vida de Juan Senra y su conciencia discursiva es fundamental en la tercera derrota porque se reivindican un lenguaje y una literatura que no busca —o que incluso rechaza, como hace Senra— agradar y cumplir las expectativas del receptor. Así, por medio de «el idioma de los muertos» se presenta una literatura escrita con el lenguaje propio de los afectos y la imaginación que supera las restricciones de la enunciación del texto³⁹. Por lo tanto, Juan Senra al escoger la muerte supera los límites de su vida física en prisión y en silencio (Albizu Yeregui, 2012: 84).

El lenguaje se convierte en un tema central de la derrota. Juan Senra en su encierro en la cárcel de Porlier comparte celda con otros represaliados por el régimen franquista y reflexiona acerca de los distintos discursos empleados para expresar diferentes sufrimientos. En esta situación crea «el idioma de los muertos», un lenguaje poético que le permite expresar el horror de su realidad a su hermano en las cartas que intenta enviarle. Este lenguaje también le da la oportunidad de introducir en un contexto brutal, violento y de terror como el que vive, conceptos que no tienen cabida y que, sin embargo, son fundamentales para él: dignidad, amistad, sensibilidad⁴⁰ (Hansen, 2014: 97-98). La aspiración a superar la situación de

³⁸ «El idioma de los muertos» es el título que Alberto Méndez dio a la tercera derrota y hace referencia al lenguaje que el protagonista va creando en sus sueños mediante el cual puede describir e imaginar un mundo completamente diferente a la realidad carcelaria que le rodea. Al principio no consigue identificarlo y no lo hace hasta el final del relato cuando finalmente se libera del yugo de los Eymar y antes de ser fusilado, —en una carta de despedida que escribe a su hermano— se refiere a este idioma como «el lenguaje de los muertos» (Méndez, 2013: 98).

³⁹ La primera vez que Senra habla del idioma de los sueños, este se sitúa en un lugar onírico, al que parece que es imposible llegar pero que al mismo tiempo resulta inevitable aspirar: «Sueño constantemente sin saber si estoy dormido, y me imagino sin querer un mundo casi vacío en el que todos hablan un idioma extraño que no entiendo aunque no me siento forastero. Cuando lo aprenda te hablaré del lenguaje que se habla en el mundo de mis sueños. El color del aire es como son los atardeceres del verano en Miraflores, aunque no hay montañas y el paisaje se pierde en un horizonte pequeñito que no está lejos aunque tengo la impresión de que es inalcanzable...» (mantenemos la cursiva del original en Méndez, 2013: 84). De esta manera se nos introduce el que será el núcleo del relato: un espacio de ensoñación opuesto a su situación en la cárcel y bajo un régimen represivo.

⁴⁰ A medida que avanza la narración los sueños de Senra van adquiriendo complejidad y solidez: «El lenguaje de mis sueños es cada vez más asequible. Hablo de amortésia cuando quiero demostrar afecto y suavumbre es la rara cualidad de los que me hablan con ternura. Colínura, desperpecho, soñaltivo, alitcovar son palabras que utilizan las gentes de mis sueños para hablarme de paisajes añorados y de lugares que están más allá de las barreras. [...] Me gusta hablar este idioma» (mantenemos

desigualdad en la que el juego del lenguaje lo obliga a vivir en la incertidumbre y la espera⁴¹, se expresa en las cartas a su hermano, con quien tiene una relación de igualdad y horizontalidad. En ellas se imagina una realidad en la que el juego del lenguaje que lo oprime no existe, inventa una nueva lengua, «el idioma de los muertos», que le dará la clave para superar esa situación de desposesión y dominación que sufre: la muerte, que escogerá al final del relato (Albizu Yeregui, 2014: 160-162). La escritura en este caso no es una forma de alargar la vida, incluso después de la muerte, sino que constituye el espacio en el que Juan Senra se adueña de su condición de derrotado y en el que hace la transición hacia la muerte para superar los límites a los que es sometido⁴² (Rovetta y Delbene, 2011: 4).

De esta forma, Juan Senra elabora un idioma para los vencidos de la Guerra Civil que puede expresar su realidad sin recurrir al discurso del vencedor; con «el idioma de los muertos» construye una manera de superar el silencio al que los condena el régimen. Por eso, cuando consigue hacerse con este recurso y escribir a su hermano, el protagonista acepta su muerte contando la verdad y renunciando definitivamente al lenguaje que hasta ese momento le estaba permitiendo retrasar lo inevitable⁴³. Mediante este relato, Alberto Méndez presenta la importancia del discurso, de las palabras y de los límites que se le impone a la creación de la memoria; esta cuestión afecta específicamente a la literatura que recrea historias de la Guerra Civil y de la represión franquista (a la que pertenece *Los girasoles ciegos*), ya que emplea un lenguaje que se sitúa en este plano simbólico-afectivo. Consecuentemente, las derrotas de Méndez no pueden considerarse un relato completamente verdadero y cierto acerca de lo ocurrido, sino una aproximación al silencio y a la no-historia de los vencidos, influenciada

la cursiva del original en Méndez, 2013: 94). En esta cita podemos observar la esteticidad del «idioma de los muertos» y las alusiones a la libertad de este lugar habitado solo en sus sueños, «*más allá de las barreras*».

⁴¹ «Cuando le trasladaron al anochecer junto con una reata de presos a la cárcel, no supo bien por qué todos fueron enviados a la cuarta galería y él, sin embargo, a la segunda. La cárcel tenía una jerarquía perfectamente establecida: en la segunda galería esperaban los que iban a ser condenados a muerte, en la cuarta contaban los minutos los que ya habían sido condenados» (Méndez, 2013: 66). Esto es, en Porlier la vida no está garantizada y la muerte es casi inevitable y la única diferencia reside en el tiempo de espera, en el caso de Juan Senra también en su capacidad de mantener una mentira.

⁴² «*Aún estoy vivo, pero cuando reciban esta carta ya me he habrán fusilado. He intentado enloquecer pero no lo he conseguido. Renuncio a seguir viviendo con toda esta tristeza. He descubierto que el idioma que he soñado para inventar un mundo más amable es, en realidad, el lenguaje de los muertos. Acuérdate siempre de mí y procura ser feliz*» (mantenemos la cursiva del original en Méndez, 2013: 98-99).

⁴³ «Juan miró a aquellos dos seres melifluos que le hablaban y se comportaban con él con una actitud parecida a la del propietario. Juan era su juguete, algo que tenía que funcionar cuando ellos le dieran cuerda, moverse cuando le empujaran, pararse cuando se lo ordenaran. Por eso no entendían su comportamiento. [...] Todo lo que les he contado hasta ahora es mentira. Lo hice para salvarme, pero ya no quiero vivir si eso le produce a usted alguna satisfacción. Ahora quiero irme. [...] Escucharon aquel fugaz retrato de su hijo trazado con unos colores que identificaron inmediatamente como los colores de la verdad. Nadie miente para morir» (Méndez, 2013: 99-100).

por el discurso franquista al mismo tiempo que sugiere algo verídico; esta paradoja le sirve al autor para exhortar al lector a mantener una actitud crítica frente a los relatos de la Guerra Civil española (Varela-Portas de Orduña, 2014: 134).

El acto que resultará determinante para Senra será la decisión de conservar la dignidad por encima de la vida y dejar de mentir para sobrevivir, lo que provoca enseguida su muerte al negarse a seguir contribuyendo al heroísmo franquista mediante su mentira, la única forma de seguir viviendo en el régimen autoritario franquista (Cárcamo, 2011: 6-7). Escoge ser silenciado definitivamente solo después de contar toda la verdad acerca del hijo de la pareja franquista⁴⁴. Al mismo tiempo, Alberto Méndez, por medio de la historia de Juan Senra, incorpora, metafóricamente, la memoria colectiva y rescata del silencio la situación de opresión de los presos de la cárcel madrileña de Porlier (Albizu Yeregui, 2014: 154-156). En este relato se superan límites ficcionales (verdad-mentira; vivo-muerto; etc.) para denunciar los horrores de la represión, que fueron reales en el pasado y que Méndez recupera en un relato ficcional que deja atrás cualquier limitación para extender su denuncia en el tiempo, hacia el pasado histórico, y en el espacio, es decir, más allá de los límites del libro físico (Gimber, 2011: 190).

Así, en la derrota hallamos dos procesos narrativos enfrentados: por una parte, la historia heroica que Juan Senra construye mediante el discurso vencedor falseado para los padres de Miguel Eymar —un joven estafador fusilado en la zona republicana— que Senra falsea y engrandece para alargar su vida⁴⁵; y, por el otro, las cartas que el protagonista escribe para su hermano —en las que se nos hace partícipes de la creación de un nuevo idioma—, que terminan siendo un diálogo consigo mismo, ya que Senra es consciente de que no llegarán a su destino debido a la censura de la cárcel. Para acabar con esta situación en la que su supervivencia depende de su asunción del lenguaje del vencedor, sobre el que se construye la realidad represiva en la que se encuentra, Juan Senra deberá renunciar a la mentira y al discurso laudatorio franquista, algo que le costará la vida (Ennis, 2010: 160-161).

⁴⁴ El momento en el que Juan Senra consigue liberarse por medio de la verdad —acerca de los delitos de Miguel Eymar y de su final— está íntimamente relacionado con un motivo literario que encontramos en otras novelas de la memoria, como por ejemplo, en *El lápiz del carpintero* (1998) de Manuel Rivas. En esta obra uno de los narradores es Herbal quien estuvo implicado en la represión y en el asesinato de presos de una cárcel gallega y que llegando al final de su vida siente el impulso de confesar su pasado buscando en la verdad una liberación de la culpa que le persigue y toma forma en el lápiz de carpintero de un pintor al que fusiló.

⁴⁵ Esta tercera derrota pone sobre la mesa el poder que posee un testigo único en la reconstrucción memorialística pues puede manipular sus recuerdos a su antojo. Si la relación entre ficción y realidad en la novela de la memoria es esencialmente problemática; la historia de Juan Senra acrecienta las dudas respecto a la veracidad de la transmisión de recuerdos (Orsini-Saillet, 2006: 13-15).

El lector conoce la mentira de Senra gracias al narrador omnisciente que también presenta los pensamientos de Juan. De esta forma, se refleja la encrucijada en la que se encuentra el protagonista: decir la verdad en este caso le llevará a la muerte, mientras que la mentira es lo que lo mantiene con vida. Finalmente, cuando la vida en la cárcel y bajo el control de los deseos de la pareja se vuelva insoportable, será el propio Juan Senra quien tomará las riendas de su vida contando a los padres de Miguel Eymar lo que verdaderamente ocurrió. Por eso, será ejecutado y la verdad volverá a quedar oculta, pues los receptores de la memoria de Senra no la difundirán para no perjudicar la imagen de su hijo. No obstante, al incluir esta historia en *Los girasoles ciegos*, el autor convierte a los lectores en los nuevos receptores de la memoria de Juan Senra con un llamamiento a incluirla como parte de la memoria colectiva de la represión franquista (Nuckols, 2011: 195-196). Al mismo tiempo, mediante esta derrota, entendemos que uno de los objetivos de la memoria de la Guerra Civil debe ser acabar con el discurso franquista que justificaba la represión (Ennis, 2010: 172).

Los girasoles ciegos se sitúa en el centro de varias encrucijadas para alentar a los lectores y las lectoras a reflexionar sobre ellas. Sus derrotas nos colocan frente al sufrimiento extremo de las víctimas de la Guerra Civil y de la represión, sin dejar a un lado el contexto en el que dicho dolor tiene lugar para que no obviemos los agentes políticos e ideológicos que están detrás de estos relatos. Al mismo tiempo, el texto muestra la recuperación y reconstrucción de historias, personas e identidades mediante la ficcionalización de los trabajos de documentación historiográfica y de memoria, con el fin de concienciarlos acerca de la dificultad de estos procesos, de la imposibilidad de recuperar ciertos testimonios, etc., pero haciendo hincapié en su importancia actual y en lo imprescindible que esta labor es en nuestros días (Santamaría Colmenero, 2007: 8-9). La combinación de distintos narradores, extra e intradiegticos, omniscientes e investigadores, testimoniales e incluso mentirosos, refleja la plurivocidad de un relato conjunto que construye una memoria fragmentaria, híbrida, multiperspectivista y, por supuesto, colectiva (Nuckols, 2011: 197). La memoria a la que apela Alberto Méndez y a la que pretende contribuir en *Los girasoles ciegos* es la de los testimonios escritos u orales recogidos y entretejidos en un texto literario que solo responde a la verdad literaria encerrada en el propio texto pues, como se expresa en las derrotas, no hay una verdad única, unívoca e incontestable, sino que, como la novela de Méndez, es fragmentaria, tiene muchas voces y rostros y no responde solamente a hechos históricos (Orsini-Saillet, 2006: 16).

En definitiva, *Los girasoles ciegos* propone un replanteamiento del relato de la Guerra Civil con el fin de mostrar aspectos hasta ahora poco tratados o, incluso, ignorados que, sin

embargo, son fundamentales para poder contribuir al proceso de duelo y de curación del trauma que cerrará finalmente la herida abierta durante tantos años (Ennis, 2010/2011: 9). Los relatos de Méndez demuestran no solo la importancia de la recuperación y la transmisión de la memoria de la Guerra Civil y de la represión, sino que, además, reivindican una literatura que, como sus personajes, constituya un espacio de resistencia y de crítica frente a discursos cómodos que no cuestionan la injusticia de la situación a la que alude *Los girasoles ciegos*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUADO, Txetxu (2010): *Tiempos de ausencias y de vacíos. Escrituras de memoria e identidad*, Bilbao, Universidad de Deusto.
- ALBIZU YEREGUI, Cristina (2012): «*Los girasoles ciegos* en la encrucijada del género literario», *Boletín Hispánico Helvético*, 20, pp. 63-89.
- (2014): «La paradoja tiene quien la escriba», en Itziar López Guil y Cristina Albizu Yeregui (eds.), *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez, diez años después*, Madrid, Antonio Machado Libros, pp. 149-164.
- BANERJEE, Durba (2018): «Fragmentación en la novela histórica contemporánea sobre la Guerra Civil española», *Entrebojas: Revista de Estudios Hispánicos*, 8, 1, pp. 1-19.
- BARBOSA DO NASCIMENTO, Magnólia Brasil (2016): «El soldado/poeta, el miedo, la derrota: una lectura de Segunda Derrota: 1940, de *Los girasoles ciegos*», *Caracol*, 11, pp. 86-118.
- BERTRAND-MUÑOZ, Maryse (1993): «La guerra civil española y la creación literaria», *Anthropos. Revista de Documentación Científica de la Cultura*, 148, pp. 6-25.
- BUENO MAQUEDA, Felipe Tomás (2005): «La ficción de la literatura o la verdad de la guerra: Apuntes, retos y contradicciones en *Los girasoles ciegos*» en VV. AA., *Guerra y literatura. XIII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*, Cádiz, Fundación Luis Goytisolo, pp. 167-186.
- BUNDGÅRD, Ana (2014): «Voces póstumas que perviven en *Los girasoles ciegos*», en Itziar López Guil y Cristina Albizu Yeregui (eds.), *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez, diez años después*, Madrid, Antonio Machado Libros, pp. 211-228.
- CÁRCAMO, Silvia (2011): «Reivindicación y cuestionamiento del héroe en la literatura española actual», en Raquel Macchiuci (ed.), *Diálogos Transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, 3, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, pp. 1-10. Disponible en línea: [<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/31674>] (31/05/2020).
- CASTILLO GÓMEZ, Antonio (2003): «Escribir para no morir. La escritura en las cárceles franquistas», en Antonio Castillo Gómez y Feliciano Montero García (eds.), *Franquismo y memoria popular. Escritura, voces y representaciones*, Madrid, Siete Mares, pp. 17-53.

- CEPEDELLO MORENO, María de la Paz (2017): «Los mecanismos de la interpretación: la eficacia de la ficción en la reconstrucción de la memoria a propósito de *Los girasoles ciegos*», *Studia Romanica Posnaniensis*, 44, 1, pp. 21-36.
- CRUZ SUÁREZ, Juan Carlos (2013): «La muerte necesaria. El nombre como lugar posible de memoria en la “Segunda derrota” de *Los girasoles ciegos*», en Juan Carlos Cruz Suárez y Diana González Martín (eds.), *La memoria novelada II. Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*, Berna, Peter Lang, pp. 103-119.
- (2014): «De los sentidos de la derrota. Consecuencias éticas y socio-culturales de la lectura de *Los girasoles ciegos* en el contexto de los estudios de la memoria» en Itziar López Guil y Cristina Albizu Yeregui (eds.), *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez, diez años después*, Madrid, Antonio Machado Libros, pp. 105-116.
- ENNIS, Juan Antonio (2010): «El idioma de la herida: la lengua del vencido y la escena de perdón en *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez», en Raquel Macciuci y María Teresa. Pochat (dirs.) y Juan Antonio Ennis (coord.), *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias narrativas y debates en la narrativa española actual*, La Plata, Ediciones del lado de acá, pp. 153-174.
- (2010/2011): «Aparición, anacronismo y retorno: sobre la narrativa de la memoria en España», *Revista Hermeneutic*, 10, pp. 1-12.
- GIMBER, Arno (2011): «W. G. Sebald y Alberto Méndez: una atrevida comparación entre la escritura postdictatorial en Alemania y España», en Janett Reinstädler (ed.), *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, pp. 181-193.
- GIMÉNEZ, Facundo (2019): «Las derrotas de Alberto Méndez: memoria y duelo en *Los girasoles ciegos* (2004)», *El taco de brea*, 9, pp. 5-18.
- GÓMEZ LÓPEZ-QUINONES, Antonio (2014): «Inocencia victimológica, prudencialismo liberal y desencanto político en *Los girasoles ciegos*», en Itziar López Guil y Cristina Albizu Yeregui (eds.), *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez, diez años después*, Madrid, Antonio Machado Libros, pp. 183-200.
- HANSEN, Hans Lauge (2014): «Memoria agonística en *Los girasoles ciegos*», en Itziar López Guil y Cristina Albizu Yeregui (eds.), *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez, diez años después*, Madrid, Antonio Machado Libros, pp. 87-104.
- KRISTEVA, Julia (1982): *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, New York, Columbia University Press.
- LACAPRA, Dominick (2014): *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- LÓPEZ-GUIL, Itziar (2014): «Literatura y compasión en la “Segunda derrota” de *Los girasoles ciegos*», en Itziar López Guil y Cristina Albizu Yeregui (eds.), *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez, diez años después*, Madrid: Antonio Machado Libros, pp. 165-182.

- LOUGH, Francis (2017): «Ideology, Affect and the Body in Alberto Méndez's *Los girasoles ciegos*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 94, 8, pp. 847-861.
- MATOS-MARTÍN, Eduardo (2010): *Thinking biopolitics: reflections on Franco's dictatorship through contemporary fiction*, tesis doctoral dirigida por la Dra. C. Moreiras-Menor, Michigan, Universidad de Michigan.
- MÉNDEZ, Alberto (2013) [2004]: *Los girasoles ciegos*, Barcelona, Anagrama.
- NUCKOLS, Anthony (2011): «La novela contemporánea como instrumento de duelo. *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez», *Revista Internacional de Estudios Vascos*, 8, pp. 180-199.
- ORSINI-SAILLET, Catherine (2006): «La memoria colectiva de la derrota: *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez», en VV. AA., *Actas del Congreso Internacional de Guerra Civil Española 1936-1939*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Estatales, pp. 1-16.
- PALOMARES, José (2012): «Literatura y poder: una interpretación en clave simbólica de *Los girasoles ciegos*», *Impossibilia*, 3, pp. 136-149.
- POZUELO YVANCOS, José María (2014): «Cohesión narrativa en *Los girasoles ciegos*», en Itziar López Guil y Cristina Albizu Yeregui (eds.), *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez, diez años después*, Madrid, Antonio Machado Libros, pp. 201-210.
- RAMOS, María Laura (2011): «Mirada, reflejo y ocultamiento en *Los girasoles ciegos*», en R. Macciuci (ed.), *Diálogos Transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, 3, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, pp. 1-8. Disponible en línea: [<https://www.aacademica.org/000-042/91>] (31/05/2020).
- ROSSI, Maura (2015): *La memoria transgeneracional: presencia y persistencia de la Guerra Civil en la narrativa española contemporánea*, tesis doctoral dirigida por la Dra. D. Pini, Padua, Università degli Studi di Padova.
- ROVEITA, Nélica Dafne y Cecilia Delbene (2011): «Entre el recuerdo y el duelo: la función de la literatura en la obra de Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos*», en F. Gerhardt (ed.), *Diálogos transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, 2, La Plata, Universidad Nacional de la Plata, pp. 1-9. Disponible en línea: [<https://www.aacademica.org/000-042/12>] (31/05/2020).
- SANTAMARÍA COLMENERO, Sara (2007): «*Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez: ¿un "lugar de memoria" de la Guerra Civil?», *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, 24, pp. 123-129.
- SERBER, Daniela Cecilia (2011): «Al otro lado del espejo y lo que Lorenzo encontró allí: sobre la palabra y el silencio en *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez y de Cuerda-Azcona», en R. Macciuci (ed.), *Diálogos Transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, 3, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, pp. 1-11. Disponible en línea: [<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/31812>] (31/05/2020).

VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, Juan (2014): «Entre dos muertes: Alberto Méndez y el ángel de la historia», en Itziar López Guil y Cristina Albizu Yeregui (eds.), *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez, diez años después*, Madrid, Antonio Machado Libros, pp. 117-148.

***DICCIONARIO DEL FRANQUISMO*, MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN,
BARCELONA: ANAGRAMA, 2019, 128 PÁGINAS**

ALEXANDRA DINU

alexandra9dinu@gmail.com

UNIVERSITAT DE BARCELONA

[...] y es que incluso la memoria estaba prohibida, la memoria del vencido, solo tenían derecho a tener memoria los vencedores. La operación cultural de desidentificación es una operación total, no se deja buscar una conciencia crítica de lo real y, al mismo tiempo, se destruye la capacidad de conservar una memoria del pasado crítico con respecto y actuante sobre el presente.

Manuel Vázquez Montalbán, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática* (1988)

El *Diccionario del franquismo* (2019) de Vázquez Montalbán es una reedición ilustrada¹ de 128 páginas del breve acopio de términos que según el escritor barcelonés conformaba no solo la realidad lingüística de este período de la historia social, política y cultural de España, sino el mapa mental del inconsciente y el imaginario colectivo popular. Pierde esta nueva versión, cuya principal novedad radica en el lúdico y crítico diálogo intertextual de las viñetas de Miguel Brieva con el texto del autor de *Pepe Carvalho*², las fotografías en blanco y negro de carácter histórico y referencial que acompañaban la primera edición.

¹ Todas las imágenes de esta reseña proceden de la versión ilustrada por Miguel Brieva de *Diccionario del franquismo*. Por orden de aparición, sus páginas son: 104-105, 112-113, 82-83 y 32-33.

² A partir de aquí, MVM.



Las imágenes acartonadas y amarillentas de los diferentes personajes que transitan por este sucinto manual terminológico —el dictador Francisco Franco, su esposa Carmen Polo de Franco, el «Cuñadísimo» Ramón Serrano Suñer, el jefe de Gobierno Carlos Arias Navarro, el Presidente del Consejo de Estado Antonio María Oriol y Urquijo, el ministro de Información y Turismo Manuel Fraga Iribarne o el almirante Luis Carrero Blanco— o los espacios predilectos del Régimen —el colosal monumento celebratorio de la *Victoria* y símbolo de megalomanía y crueldad contra los disidentes esclavizados que es el Valle de los Caídos en la jornada de entierro del general, su cámara nupcial en el Museo del Pardo o el Pazo de Meirás ocupado por el Consejo de Ministros del llamado Gobierno Arias— son sustituidos por unos dibujos variopintos de carácter «pop» que reflejan el colorido anacronismo ideológico de la España contemporánea en su exaltación ignorante de la dictadura y el Caudillo y del fascismo y Primo de Rivera, especialmente por grupos de jóvenes que no han conocido la vida bajo el franquismo y cuyo peso histórico parece no caer sobre sus manos envueltas por pulseras con la bandera española y ocupadas en transmitir un vídeo en directo o en tomar «selfies» en reuniones populistas de extrema derecha o en lugares simbólicos de la dictadura.

Sus cabezas parecen ocupadas en portar el peso de la nación bajo gorros rojos —no por defensa del contubernio judeo-masónico-comunista, sino por la sangre de esa patria que no puede quebrarse por culpa de los nacionalismos y regionalismos— que les recuerdan con letras amarillas su españolidad. Sus ojos ven a través de unas gafas de sol especiales decoradas de la tricolor española la España una, grande, libre y poblada de águilas.

Sus cabezas parecen ocupadas en portar el peso de la nación bajo gorros rojos —no por defensa del contubernio judeo-masónico-comunista, sino por la sangre de esa patria que no puede quebrarse por culpa de los nacionalismos y regionalismos— que les recuerdan con letras amarillas su españolidad. Sus ojos ven a través de unas gafas de sol especiales decoradas de la tricolor española la España una, grande, libre y poblada de águilas.

Brieva transmite la convivencia conflictiva del anacrónico y retrógrado pasado franquista vivo con el día a día de la digitalización, la globalización y la tecnología con un lápiz mordaz y ácido que no duda en ironizar no ya sobre la resurrección del franquismo, sino sobre la conmemoración de sus fúnebres chiringuitos, mitos, leyendas y símbolos a través de unos diálogos que insisten en los males banalizados y trivializados de la dictadura y critican «la eterna mutación de lo inmutable»: la monarquía de Juan Carlos I y su «gratuidad», el giro

político del PSOE de Felipe González, el inmovilismo del Partido Popular de Rajoy y el «recambio» de nuevos partidos como Ciudadanos.

Con ello, potencia la gravedad de la amnesia de parte de la sociedad y el olvido (in)consciente y deliberado de sus traumas históricos: insiste en este foco de atención el humor negro con que el ilustrador asume los crímenes del franquismo por medio de páginas llenas de calaveras, tumbas y esqueletos, brazos en alto, etc.



Aunque el libro se abre con un prólogo introductorio de Josep Ramoneda en el que explica brevemente el modo de cimentación de este diccionario por Vázquez Montalbán a partir de los partes de Radio Nacional, resume el principal discurso del franquismo y recuerda la función de la obra del novelista catalán, mantiene esta nueva edición en Anagrama al cuidado de Alejandro García Schnetzer la significativa advertencia inicial del autor en la primera edición de 1977 en Libros Mosquito. Habla igual de reciente que ese mismo año Vázquez Montalbán como portavoz de los caídos y vencidos contra la desmemoria que no deseaba que envolviese la Transición:

Este es un breve, aproximativo, Diccionario del franquismo. Ni está en él todo el franquismo, ni en él aparece el antifranquismo. Se aplica, pues, solo al espacio político escogido por el franquismo, contemplado por un hombre que nació en 1939 en un barrio de supervivientes ubicado en una ciudad vencida, capital de un país ocupado (9).

A nivel estructural, el autor respeta la organización de palabras propias del formato enciclopédico, pero el tono está lejos de la objetividad y neutralidad de los libros de estas características, precisamente por la presencia de la subjetividad del autor desde la advertencia inicial en primera persona. La claridad informativa y la erudición se conjugan con la informalidad y la ironía, como en este caso referente a Solís Ruiz: «También llamado “la Sonrisa del Régimen”, denominación de origen y de final, puesto que el Régimen ha prestado a Solís Ruiz abundantes motivos para la sonrisa» (116) o este otro sobre la entrada referente a Plaza de Oriente: «Fatal concentración, dije, porque, como consecuencia del cortante frío primerizo de octubre, su Excelencia el jefe de Estado padeció el enfriamiento inicial que, tras posteriores complicaciones, le llevaría a la tumba» (92).

Especialmente, esta última es el principal rasgo constituyente de la subjetividad y el más importante de intervención de un autor que no confía en la autobiografía, pero sí en el modo confesional. El diccionario personal de Vázquez Montalbán es un exorcismo contra los demonios personales y colectivos del pasado. Diferentes entradas revelan, no solo el conocimiento del autor sobre el mundo franquista, sino también su posición de caído durante la dictadura, la profunda emocionalidad que sostiene sus ideas: opiniones sobre varias de las figuras o sucesos del



aparato franquista como el caso Palomares (97), J. Solís Ruiz y su cuenta de ahorros tras la cesión de su cargo, la muerte de Franco, la facilidad para combatir la delincuencia del presidente de numerosos consejos de administración Oriol y Urquijo, etc.

La intertextualidad, elemento grato en la escritura de Vázquez Montalbán, a partir del uso de citas de partes radiofónicas de los discursos del lenguaje oficial y la asimilación de su propia terminología desde una postura totalmente contraria no hace de esta obra un diccionario más al uso, tampoco alcanza el grado de ensayo literario, pero sí se erige en un monumento más del autor por la recuperación de la memoria en el que las diferentes voces o entradas hilvanan el yo en el mundo franquista.

Este objetivo social en la obra de MVM se puede rastrear a partir de la variación de los mitos de la cultura popular (cine, música, teatro, revistas) de la España de los años 40 hasta la década de los 60 y, se traduce, especialmente, por poner unos ejemplos, en títulos como *Crónica sentimental de España* (1971), *Crónica sentimental de la Transición* (1985) y *Antología de la nova cançó catalana* (1968) y *Cancionero general del franquismo* (2000), misceláneas del compromiso con la memoria popular, por un lado, y en *Cómo liquidaron al franquismo en dieciséis meses y un día* (1977), *Los demonios familiares de Franco* (1978) y *Autobiografía del general Franco* (1992), obras del exorcismo de esta figura antagónica en la vida y obra del autor, por el otro lado.

A nivel temático, el diccionario se articula sobre diferentes ejes: el político, concerniente a la organización del aparato y las instituciones franquistas, la doctrina nacionalcatólica y nacionalsindicalista, los ministros, los militares, los disidentes, los grupos clandestinos, la intervención estadounidense, los consejos celebrados —Consejo de Regencia, Consejo del

Reino, Consejo Nacional del Movimiento—, las distintas leyes promulgadas —como la Ley de Principios del Movimiento Nacional, la Ley de Sucesión, Ley del Referéndum o Ley de Responsabilidades Políticas—; el económico, con referencias al desarrollismo neocapitalista, a la autarquía de posguerra, el racionamiento, la pertinaz sequía que gustaba de decir el dictador, al pan negro o al origen del lexema «estraperlo»; el social, en el que se recogen datos sobre la educación en este período, el dispositivo de control y represión policial o la burocratización de la administración; el religioso, con menciones a la influencia del Opus Dei, el apóstol Santiago, o «el brazo incorrupto de Santa Teresa» y, por último, un bloque misceláneo en el que predomina el análisis de la cotidianidad diaria bajo el franquismo y de la cultura, estética —literaria, popular— y construcción de la imagen oficial del régimen.

Conviene subrayar la búsqueda de objetividad de MVM sobre un repertorio de lemas —«Franco, Franco, Franco», «Una, grande y libre»—, expresiones —«Mientras Dios me dé vida», «Unidad entre las tierras y los hombres de España», «El mundo entero a alcance de todos los españoles», «Operación Príncipe» o «Discurso trascendental»— y los denominados gritos de rigor «¡Viva Franco!», «¡Arriba España!», «¡Caídos por Dios y por España, presentes!» y sobrenombres —«La Espada más limpia de Occidente», «Caudillo de España por la Gracia de Dios», «El Ausente»— y apelativos con una fuerte presencia psicológica, pues habitó en el subconsciente colectivo de varias generaciones, y cuya caída en la desmemoria y pérdida intenta evitar con esta obra.

Así, palabras como «demonios familiares», tan recurrente para el dictador para conseguir entre las filas conservadoras apoyo en pro de la unidad nacional, «desarrollismo», «nacionalismo», «clase obrera», «sindicato», «Iglesia», «burocracia», «caso Matesa», «democracia orgánica» o «Estado de excepción» agregan matices sobre la vida, en sus múltiples facetas, bajo un período histórico no homogéneo e insisten en las causas del debilitamiento y caída del aparato dictatorial.

Mención especial merecen desde datos anecdóticos como la faceta escritural del dictador, autor de libros como *Diario de una bandera, Masonería* —bajo el seudónimo Jakim Boor— o *Raza*, su propia novela exaltatoria dirigida a ser película hasta el vocablo radial del libro: «franquismo». En este caso, la definición de MVM es tajante y enfatiza en el poder de las élites dominantes resultantes de la Guerra Civil provocada ante el temor de perder sus privilegios en las elecciones republicanas:

[...] estaba emparentado con las causas y objetivos de todos los fascismos europeos, y [...] no solo fue respaldado durante la guerra por Mussolini y Hitler, sino que adoptó la forma y fondo del fascismo mientras este fue el sistema hegemónico europeo durante los dos primeros años de la guerra mundial. Pero ni Franco ni las

fuerzas sociales que le catapultaban (oligarquía agraria y financiera, mesocracia agraria y funcionaria) estaban dispuestos a inmolarsse por unas formas de poder y supieron adaptarse a las circunstancias a partir de la impresionante ventaja conseguida por la victoria en la guerra civil y la práctica aniquilación de casi todo antagonismo político. El franquismo fue básicamente un régimen de autoridad fundamentado en el control y uso sistemático de los aparatos represivos, en la anulación de las libertades democráticas y en la creación de instituciones hechas a la medida del poder personal de Franco y de las prerrogativas de las clases dominantes (51-52).

Dado que estas palabras construyeron la realidad hegemónica cultural y estética del franquismo, el hecho de nombrar, recordar, cuestionar y criticar aquellos símbolos fue un conjuro contra el olvido histórico de la realidad del régimen para la sociedad española de la Transición y, ahora, gracias a las ilustraciones de Brieva, para el español de hoy que contempla la mutación política del franquismo, la monarquía, las secuelas del capitalismo de origen franquista, la injerencia de la Unión Europea y la influencia del Vaticano sobre el país (121-122).

MVM recuerda el carácter sagrado de mitos de carácter fascista y, sobre todo, medieval e imperial exaltadores de las figuras de Hernán Cortés, Pizarro o los Reyes Católicos —mitos de la unidad basada en la Monarquía y simbolizada en el yugo y las flechas de Falange Española y, en definitiva, de la raza hispánica y la conquista americana, pues el dictador crea la «Fiesta de la Raza y Día de la Hispanidad»— y la reapropiación de términos y expresiones como «hidalgos», «Santiago y cierra España», «Cruzada», «Fuero del trabajo», «Fuero de los



españoles», «Contrafuero» junto a otros como «Atado y bien atado», o «Paco Rana» que conforman el doble lenguaje bajo el franquismo, el autorizado y el íntimo.

Con estos y otros símbolos y mitos de la cultura popular y oficial

española y su capacidad si no de regeneración, sí de supervivencia, *El diccionario del franquismo* de Vázquez Montalbán supuso, en definitiva, junto a muchas otras de las obras del autor, una de las primeras acciones intelectuales de compromiso —nacido del trauma y las huellas de una infancia como hijo de perdedores de la Guerra Civil— contra el túnel de la desmemoria que el autor quiso combatir y que se concreta, aun a día de hoy, en el Valle de los Caídos como símbolo supremo y en la representación parlamentaria neofranquista de las migajas retóricas de la dictadura. La misma retórica de palabras con sentidos desviados que

Alexandra Dinu (2020): «*Diccionario del franquismo*, Manuel Vázquez Montalbán, Barcelona: Anagrama, 2019, 128 páginas», *Cuadernos de Aleph*, 12, pp. 234-240.

soportó el aparato dictatorial durante cuarenta años. Una muestra más de la consciencia de un escritor imbuido en la realidad de su sociedad y de su interés por la cultura y mentalidad de las masas.



BRUIXES, CAÇA DE BRUIXES I DONES (2020), SILVIA FEDERICI.

MANRESA: TIGRE DE PAPER. ISBN: 978-84-16855-60-5

IRIS DE BENTTO MESA

iris.debenitomesa2@unibo.it

UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Desde la publicación en 1998 de *Calibán y la bruja* (en 2004 su traducción al castellano), Silvia Federici se ha convertido en un referente internacional en lo que respecta a la revisión feminista de los procesos de cazas de brujas en Europa. Esta obra ha servido desde entonces como base para multitud de trabajos que abordan el tema desde esta perspectiva. Lejos de ocuparse únicamente de la vertiente teórica, Federici ha mantenido una implicación directa con prácticas políticas que, dentro del activismo feminista, han tratado de dar visibilidad y de revisar críticamente los procesos de cazas de brujas. Uno de los puntos más interesantes de su trabajo tal vez sea el modo en que, desde nuestra actualidad, integramos esta experiencia histórica en nuestro horizonte cultural.

Si bien *Calibán y la bruja* se centra en demostrar hasta qué punto las cazas de brujas en Europa en los siglos XVI y XVII respondieron a un proyecto de cambio de paradigma político y social relacionado con el capitalismo incipiente y la organización de sus poderes, hacia el final de esta obra quedaba prescrita la necesidad de ampliar el marco de investigación a otras realidades espaciales que no se centrasen únicamente en el continente europeo. Aunque parte de un profundo conocimiento de la realidad de estos procesos en diferentes países de Europa, Federici advierte de la necesidad de profundizar en cómo las cazas de brujas actuaron en el continente americano durante los siglos de la colonización, atendiendo sobre todo a la realidad de las mujeres indígenas.

Bruixes, caça de bruixes i dones ha sido publicado por Tigre de Paper en febrero de 2020 y hasta el momento no cuenta con edición en castellano, como ocurre con algunos de sus títulos más recientes, editados en catalán y en euskera. La edición original en inglés, con el título *Witches, Witch-Hunting and Women*, fue publicada en 2018 por PM Press. Esta obra es testigo de la continuidad de una investigación a partir y más allá de *Calibán y la bruja* y responde, como queda dicho en su introducción, a varios objetivos. En primer lugar, los primeros capítulos realizan una adaptación, que sirve además como actualización de sus contenidos, de las principales tesis de *Calibán y la bruja* en un tono mucho más divulgativo del que encontramos en la primera obra. Por otro lado, la escritura de los capítulos restantes responde a la necesidad de exponer una serie de planteamientos en torno a las cazas de brujas que desde los años noventa hasta la actualidad se están llevando a cabo en diferentes zonas de Asia y África, y que nos permiten entenderla no ya solo como un episodio delimitado históricamente, sino como una realidad que continúa sucediendo hoy en día y a la que el feminismo no debe dar la espalda.

La misma introducción aborda, además, una cuestión que tiene que ver con la memoria de la caza de brujas en Europa y cómo esta, como decíamos, queda en la actualidad incorporada a nuestro horizonte cultural. En esa línea, Federici critica cómo el capitalismo ha fagocitado la imagen de la bruja para, a través de la explotación turística de diversos lugares emblemáticos en este fenómeno histórico, generar beneficio económico a partir de una imagen estereotipada y denigrante de las brujas, muy lejos de colaborar en la revisión de mitos y en la recuperación de una memoria más realista para estas mujeres.

Bruixes, caça de bruixes i dones queda dividido en dos grandes bloques. El primero de ellos, titulado «Revisem l'acumulació del capital i la caça de bruixes a Europa», contiene diferentes capítulos que sintetizan las tesis de *Calibán y la bruja* o bien amplían o actualizan algunos conceptos relativos a la caza de brujas en Europa como fenómeno delimitado históricamente. En ellos se responde a la necesaria pregunta de por qué se sigue o por qué debemos seguir hablando de la caza de brujas en la actualidad, punto de partida en el que se sostiene la pertinencia de sus investigaciones y en el que hace referencia a una serie de autoras que, en los últimos años, han abordado trabajos similares con perspectivas próximas a la suya, tales como Barbara Ehrenreich, Deirdre English, Mary Daly y Carolyn Merchant (19).

El tercer capítulo aborda un contenido de carácter específico, pero que sirve como ejemplo clarificador para comprender la relación entre el surgimiento de las cazas de brujas en Europa y los procesos de acumulación primitiva. Recibe el nombre de «Caces de bruixes,

tancaments i la desaparició de les relacions de propietat comunals» y está dedicado concretamente al contexto de los cercamientos de tierras comunales que tuvieron lugar en Inglaterra a partir del siglo XV y que siguieron un proceso parecido en otros países de Europa. Desde el principio de la obra, Federici nos advierte que no hay una explicación unívoca que relacione las cazas de brujas con los procesos de acumulación primitiva y con la instauración del capitalismo, sino que se trata más bien de una explicación multicausal que cobra sentido al abordarse desde diferentes ángulos. Así queda presentado, de hecho, en *Calibán y la bruja*, si bien la coherencia de la exposición, la abundancia de argumentos y la disposición del discurso nos permiten verlo finalmente como un mapa completo.

En el estudio de los procesos de cercamiento de las tierras comunales en Inglaterra, Federici incide en el modo en que estos procesos de privatización de territorios tuvieron un impacto notable en el grueso de la población agrícola y constituyeron, al fin y al cabo, un desmantelamiento de regímenes que eran comunales. Como resultado de un proceso descrito como violento, se habrían dado multitud de desalojos desembocados en un creciente empobrecimiento de esta población; a continuación, se comenzaría a dar una nueva serie de relaciones monetarias que afectarían significativamente y en mayor medida a las mujeres. Al exponer estos planteamientos, la autora se apoya en las obras de Alan Macfarlane (24) —quien relaciona el aumento de precios y el descenso de derechos consuetudinarios con la total ausencia de medios de subsistencia para mujeres viudas o sin hijos— y de Peter Linesburg (26) —que habla del profundo empobrecimiento de las mujeres mayores en este contexto—. A la luz de estos argumentos, Federici esboza algunas figuraciones de aquellas «brujas» como mujeres enfurecidas con una situación de desamparo cuyo enfado las conduce a mirar con desprecio a aquellos que las han llevado a tal punto o incluso a amenazarlos o a lanzarles «maleficios» (26). Se trata de una visión interesante que se aleja del modo en que estas son descritas por la demonología de la época, pero permite a su vez no verlas únicamente como víctimas pasivas de los sucesos a los que injustamente se vieron sometidas.

Debemos tener en cuenta que, siguiendo el perfil que dibuja la autora para estas mujeres, se trataba de personas con cierto poder en la comunidad por su frecuente rol de curanderas y que, además, participaron activamente en las revueltas que provocaban los cercamientos de las tierras. En ese sentido, queda clara la relación del exterminio de las brujas con una voluntad de anular una serie de poderes que quedaban fuera de los nuevos paradigmas de saber y, asimismo, de acallar voces que tenían una presencia activa de rebeldía hacia la privatización de las tierras. En palabras de la autora, además de exterminar a las brujas, «es va borrar del mapa un món de pràctiques i creences socioculturales que havia sigut típic de

l'Europa rural precapitalista, però que s'havia començat a considerar improductiu i potencialment perillós per al nou ordre econòmic» (29).

Siguiendo la estela de estos planteamientos, no resulta extraño que el cuarto capítulo reciba el nombre de «La caça de bruixes i la por del poder de les dones». A su inicio, la autora se pregunta por qué efectivamente estas mujeres provocaban tal miedo y rechazo. En esta tesitura, debemos tener en cuenta que buena parte de las acusaciones que caían sobre ellas tenían que ver con transgresiones sexuales y «crímenes reproductivos» (32); como decíamos, muchas de estas mujeres habían ejercido como curanderas en sus comunidades y entre sus ocupaciones se encontraba la sexualidad femenina en terrenos como la anticoncepción. Con los procesos de «racionalización del mundo natural» (34), la sexualidad de la mujer quedaría descrita como algo del orden de lo diabólico y como una amenaza, ya no solo por parte de los tribunales inquisitoriales, sino también por parte de los muchos tribunales laicos que actuaron en las cazas de brujas a partir del siglo XVI (35). A partir de esta redefinición disciplinaria que las cazas de brujas supusieron para el cuerpo de las mujeres y su sexualidad, esta quedaría reducida a la reproducción de la fuerza de trabajo y a la satisfacción de la sexualidad masculina, convertida así en una sexualidad «mansa, domesticada» (36). No es casual, por tanto, que Federici hable de las torturas infligidas a las brujas y a la caza en general como «una campaña “civilizadora” per produir una nova “subjectivitat” i la divisió sexual del treball en què es basaria la disciplina de treball capitalista» (39).

El quinto y último capítulo del primer bloque ahonda en un fenómeno de nuevo muy particular, pero con gran significado simbólico y ampliamente relacionado con la redefinición de los cuerpos y las prácticas de las mujeres antes y después de las cazas de brujas. El objetivo de este es revisar cómo, en la lengua inglesa, han evolucionado los significados asociados a la voz *gossip*, propuesta que ya quedaba insinuada en *Calibán y la bruja*. En este capítulo se nos muestra la íntima relación que guarda el lenguaje que empleamos para comunicarnos con los cambios que se pueden llegar a operar en las sociedades. En este caso, la evolución del término es reveladora para el objeto que ocupa a este ensayo, puesto que este pasa de asociarse originariamente a significados como el de *madrina* o *padrino* para consolidarse como una forma de relación de íntima amistad, con fuertes connotaciones emocionales (42). Ya en las canciones moralizantes de los siglos XVI y XVII, en cambio, comienza a operarse una resignificación del término que se aproxima más al significado que ahora conocemos, el «cotilleo» malicioso, y este proceso va de la mano de la implantación de toda una serie de medidas punitivas hacia el hecho de que las mujeres se comunicasen entre ellas y estableciesen relaciones, incluyendo formas específicas de tortura y humillación pública.

El segundo bloque de capítulos que presenta el libro nos traslada al contexto actual y nos permite ver la caza de brujas como un fenómeno disciplinante que trasciende el delimitado período histórico y espacial del que veníamos hablando, es decir, la Europa de los siglos XVI y XVII. Su nombre, «Noves formes d'acumulació del capital i la caça de bruixes en el nostre temps», sintetiza de forma clara su contenido y nos remite a lo que la autora recalca en la introducción: la pertinencia de seguir hablando de cazas de brujas en la actualidad. Por descontado, la argumentación sigue en una línea similar a la que se inicia en *Calibán y la bruja*, pues relaciona este fenómeno con la globalización y las nuevas formas de acumulación de capital en la actualidad.

El primero de los capítulos de este segundo bloque hace un repaso general del notable auge que podemos apreciar en la violencia contra las mujeres en los últimos años. Federici incide en que la violencia contra las mujeres no terminó con la caza de brujas, sino que se normalizó (53) y quedó presente como subtexto en la organización de la familia nuclear (54), para así ser tolerada como algo legítimo. Al hablarnos de globalización y de los efectos de estas nuevas oleadas de violencia brutal contra las mujeres, la autora insiste en que la mayoría de las víctimas son de ascendencia africana o bien nativas americanas y ofrece con ello el ejemplo de los feminicidios de Ciudad Juárez. Se trata de una violencia llevada a cabo con premeditación y con garantías de impunidad, además de con una crueldad exacerbada (55), expone Federici apoyándose en algunos trabajos de Rita Segato.

Desde los años noventa asistimos a un resurgimiento de las cazas de brujas en diferentes partes del mundo centradas en varias zonas de África, así como en India, donde destacan los asesinatos por la dote (58). Buena parte de las acusaciones, sobre todo en África, tienen lugar en zonas que están destinadas a proyectos comerciales que prevén la expropiación de terrenos y recursos naturales con fines comerciales; una especie de proceso recolonización política (55) que, como expone la autora, tiene a las mujeres, y especialmente a las mujeres mayores, como una de sus principales oposiciones y, por tanto, enemigas. Al entrar en este terreno y exponer la realidad de las mujeres mayores, Federici nos conecta directamente con el modelo de la bruja estereotipada que circula en el imaginario popular. La relación entre la vejez de las mujeres y los atributos del prototipo de bruja que ha llegado hasta nuestros tiempos ha sido también preocupación de otras autoras que estudian las figuraciones de las brujas desde otros ámbitos como Mona Chollet o Pilar Pedraza; en cualquiera de los casos, también en Federici vemos una acertada crítica a cómo las sociedades actuales tratan y perciben a las mujeres a partir de cierta edad como sujetos no válidos o dignos de rechazo social.

Esta cuestión queda más desarrollada en el siguiente y último capítulo, que se centra en las cazas de brujas actuales en África. En él, la autora nos detalla el modo en que se están llevando a cabo estos procesos en diferentes lugares del continente y la relación que estos tienen con la economía de la llamada globalización. Vemos cómo las personas mayores, y concretamente las mujeres, cumplen con el perfil de ser aquellas que más se oponen a la expropiación y a la explotación de recursos naturales con fines comerciales y, por tanto, son las que han acabado por convertirse en el blanco de estas persecuciones, torturas y asesinatos. Si bien existen otros factores que contribuyen al resurgimiento y la expansión de este fenómeno como ahora la proliferación de sectas religiosas fundamentalistas (65), la incidencia de los intereses económicos es indiscutible en los casos que nos ofrece la autora. Se trata de verdaderas campañas «de limpieza» (67) en las que los nuevos cazadores de brujas son hombres jóvenes sin empleo y con pocas perspectivas de futuro que, movidos por la rabia, actúan como mercenarios contra estas mujeres, pensando que ellas constituyen la principal traba a su progreso económico, al oponerse a la privatización de las tierras y a la explotación de los recursos naturales.

Según expone la autora, este fenómeno se está dando en un contexto de desencanto e incertidumbre, resentimiento y sospecha de la población como respuesta a una realidad que no es capaz de aprehender. La «mano invisible» de la economía mundial actúa de forma que a la población le resulta complejo comprender por qué o cómo ha llegado a tal situación de empobrecimiento y busca un chivo expiatorio. No hablamos solo de África, pues este es un problema global; Federici, por su parte, no duda en acusar al Banco Mundial y a sus agresivas políticas de austeridad en África como una de las fuentes principales de este duro empobrecimiento de ciertas comunidades. Además, lo presenta como una necesidad clara: el feminismo mundial debe comenzar a ocuparse de esta realidad; según ella, hasta ahora esto no se ha llevado a cabo por cierta reticencia a actuar desde la óptica colonial y dar de África una imagen de atraso. El resultado de esta ausencia de acción conjunta, en cambio, habría llevado a que la visibilización de esta realidad se despolitizara y terminara por abordarse desde un punto de vista descriptivo y alejado de todo tono de denuncia, lo que la autora nos ejemplifica con algunos trabajos realizados desde ámbitos como el periodismo o la antropología (81).

Las últimas páginas del libro terminan dándole a la obra un sentido específico, relacionado con la necesidad de crear nuevos tejidos de comunidad y lucha conjunta para las mujeres que remen en la dirección de buscar «nous espais de comunalisme que garanteixin un accés igualitari a la terra i a altres recursos naturals» (83). Este libro, como decíamos al inicio,

continúa una serie de investigaciones que la autora lleva realizando desde hace años, las enriquece y las actualiza, pero sobre todo hace mucho más visible la necesidad de acción política y da cuenta de la trayectoria de la autora no solamente en su vertiente académica, sino también en su notoria implicación en movimientos activistas. La conexión del estudio de la caza de brujas con el activismo feminista actual es cada vez más visible, y la propia Federici nos lo recuerda en los agradecimientos iniciales al citar la famosa consigna «somos las hijas de las brujas que no pudisteis quemar» (5). Podríamos resumir muchas de las líneas del volumen en una simple pero contundente frase que ella misma emplea en el capítulo final: «si les dones no s'organitzen contra aquestes caces de bruixes, no ho farà ningú» (85).