



DANDO CUERDA AL RECUERDO

La Guerra Civil española a través de cinco novelas
de la memoria del siglo XXI (2001-2010)

Doctoranda: Maite Goñi Indurain

Directoras: Dr. Juan José Lanz Rivera y Dra. Natalia Vara Ferrero

Doctorado en Literatura Comparada y Estudios Literarios

Departamento de Filología e Historia

2023



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

Hacer que lo indecible salga a la luz es un asunto político
Annie Ernaux

Nosotros somos el maestro y el destripaterrones, la mujer que no comulgaba, el palomo cojo y el masón y el chico que cantaba “La Internacional” con el puño en alto (...) Porque no nos asesinaron por la magia-manía de pasar el dedo por la hendidura o por nuestra habilidad como danzarines. Aquí cuando hacemos cónclave, pensamos que ciertas omisiones son muy malintencionadas. Éramos responsables. Luchábamos porque queríamos vivir y no fue la guerra la que nos arrebató la vida, las vicisitudes, la historia. Fueron nuestros enemigos.

Marta Sanz, pequeñas mujeres rojas

*Madre, tu hijo no ha desaparecido.
Madre, que yo lo encontré andando contigo.
Lo veo en tus ojos, lo oigo en tu boca,
y en cada gesto tuyo me nombra.
Lo veo en mis luchas y me acompaña
entre las llamas de cada nueva batalla.
Guían mis manos sus manos fuertes,
hacia el futuro, hasta la victoria siempre.*
Ismael Serrano, “A las Madres de Plaza de Mayo”

<u>AGRADECIMIENTOS.....</u>	<u>7</u>
<u>INTRODUCCIÓN.....</u>	<u>9</u>
<u>1. INTRODUCCIÓN.....</u>	<u>11</u>
1.1. ESTUDIOS SOBRE LA MEMORIA: UNA APROXIMACIÓN.....	14
1.1.1. APORTACIONES PRINCIPALES DE LOS ESTUDIOS DE LA MEMORIA EN EL SIGLO XX	14
1.1.2. LOS USOS DEL OLVIDO	22
1.1.3. LA MEMORIA DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA.....	27
1.2. LA NOVELA DE LA MEMORIA SOBRE LA GUERRA CIVIL.....	32
1.2.1. ANTECEDENTES DEL <i>BOOM</i> DE LA MEMORIA: NOVELAS SOBRE LA CONTIENDA DESDE 1936.....	32
1.2.2. LA NOVELA DE LA MEMORIA RECIENTE.....	45
<u>2. CAPÍTULO 1: SOLDADOS DE SALAMINA, LA MEMORIA EN BUSCA DEL HÉROE DEFINITIVO</u>	<u>61</u>
2.1. INTRODUCCIÓN	61
2.1.1. JAVIER CERCAS, EL AUTOR DETRÁS DE LA NOVELA DEL <i>BOOM</i> DE LA MEMORIA	62
2.2. ASPECTOS FORMALES	65
2.2.1. <i>SOLDADOS DE SALAMINA</i> Y LOS PRECEPTOS DE LA POSMODERNIDAD	65
2.2.2. A LA RESOLUCIÓN DE UN «SECRETO ESENCIAL»: EL RELATO DETECTIVESCO Y SU INFLUENCIA	66
2.2.3. ESTRUCTURA	69
2.2.4. LOS PERSONAJES DE <i>SOLDADOS DE SALAMINA</i>	73
2.2.5. NARRADOR	82
2.3. FICCIÓN Y REALIDAD EN <i>SOLDADOS DE SALAMINA</i>.....	86
2.3.1. RELACIÓN ENTRE FICCIÓN Y REALIDAD; DESENCUENTROS Y ENCUENTROS.....	89
2.3.2. METAFICCIÓN	93
2.3.3. AUTOFICCIÓN.....	96
2.4. LA PROPUESTA MEMORIALISTA DE JAVIER CERCAS.....	105
2.4.1. EL INSTANTE	109
2.4.2. <i>SUSPIROS DE ESPAÑA</i> : EL PASODOBLE DE LA RECONCILIACIÓN.....	110
2.4.3. TRATAMIENTO DE LA GUERRA CIVIL	112
2.4.4. EL LUGAR DEL TESTIMONIO.....	116
2.5. LA CARACTERIZACIÓN DEL HÉROE EN <i>SOLDADOS DE SALAMINA</i>.....	118
2.5.1. TRES VIAJES, TRES HÉROES.....	121
2.5.2. INFLUENCIA DEL MUNDO ANTIGUO EN <i>SOLDADOS DE SALAMINA</i>	134
2.5.3. <i>EL MONARCA DE LAS SOMBRAS</i> (2017), EL REGRESO DE CERCAS A LA MEMORIA DE LA GUERRA	135
2.6. PARATEXTOS	138
2.6.1. CUBIERTA	139

2.6.2.	TÍTULOS Y CITAS.....	141
2.6.3.	TEXTOS INSERTOS: FOTOGRAFÍAS DE LA LIBRETA EN EL RELATO.....	141
2.7.	CONCLUSIÓN.....	142
3.	<u>CAPÍTULO 2: LA REPRESIÓN EN FEMENINO: LAS CONSECUENCIAS DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA PARA LAS MUJERES EN LA VOZ DORMIDA DE DULCE CHACÓN.....</u>	151
3.1.	INTRODUCCIÓN.....	151
3.1.1.	<i>LA VOZ DORMIDA</i> Y LA NOVELA DE LA MEMORIA DEL SIGLO XXI.....	151
3.1.2.	DULCE CHACÓN, LA VOZ DE LAS MUJERES SIN VOZ.....	152
3.2.	ASPECTOS FORMALES.....	153
3.2.1.	ESTRUCTURA.....	153
3.2.2.	NARRATOLOGÍA.....	154
3.2.3.	NARRADOR.....	156
3.2.4.	TRATAMIENTO DEL TIEMPO Y DEL ESPACIO EN <i>LA VOZ DORMIDA</i>	156
3.2.5.	PERSONAJES.....	159
3.3.	PARATEXTOS.....	170
3.4.	ANÁLISIS DE <i>LA VOZ DORMIDA</i> ATENDIENDO A LA REPRESENTACIÓN DE LA REPRESIÓN SEXUADA.....	174
3.4.1.	PRIMERA PARTE: PLANTEAMIENTO.....	175
3.4.2.	SEGUNDA PARTE: CASTIGO.....	191
3.4.3.	TERCERA PARTE: FORMAS DE RESISTENCIA.....	202
3.5.	PROPUESTO MEMORIALÍSTICA DE CHACÓN.....	218
3.5.1.	DULCE CHACÓN Y EL RECUERDO DE LA REPRESIÓN COMO CENTRO DE LA NOVELA... ..	218
3.5.2.	REACCIÓN A LA TRANSGRESIÓN DE LOS LÍMITES GENÉRICOS.....	226
3.6.	CONCLUSIÓN.....	232
4.	<u>CAPÍTULO 3: LOS GIRASOLES CIEGOS DE ALBERTO MÉNDEZ, LA DERROTA DEL SILENCIO.....</u>	239
4.1.	INTRODUCCIÓN.....	239
4.1.1.	ALBERTO MÉNDEZ, EL ESCRITOR DE LA DERROTA.....	239
4.1.2.	<i>LOS GIRASOLES CIEGOS</i> , UNA ISLA EN EL MAR DE LA MEMORIA.....	240
4.3.	COMENTARIO PARATEXTUAL.....	249
4.3.1.	CUBIERTA.....	249
4.3.2.	CONTRAPORTADA.....	249
4.3.3.	TÍTULO.....	250
4.3.4.	DEDICATORIA Y CITA INTRODUCTORIA.....	251
4.3.5.	SUBTÍTULOS DE LAS DERROTAS.....	251
4.4.	ANÁLISIS DE LAS DERROTAS.....	253
4.4.1.	PRIMERA DERROTA: 1939 O SI EL CORAZÓN PENSARA DEJARÍA DE LATIR.....	253

4.4.2.	SEGUNDA DERROTA: 1940 O MANUSCRITO ENCONTRADO EN EL OLVIDO	264
4.4.3.	TERCERA DERROTA: 1941 O EL IDIOMA DE LOS MUERTOS.....	275
4.4.4.	CUARTA DERROTA: 1942 O LOS GIRASOLES CIEGOS	288
4.5.	LA PROPUESTA MEMORIALÍSTICA DE ALBERTO MÉNDEZ.....	303
4.5.1.	LA DERROTA EN <i>LOS GIRASOLES CIEGOS</i> : PROPUESTA MEMORIALÍSTICA DE MÉNDEZ.	303
4.5.2.	LA ESCRITURA: ESPACIO DE RESISTENCIA DE LOS DERROTADOS	312
4.6.	CONCLUSIÓN.....	316
5.	<u>CAPÍTULO 4: EL HARTAZGO DE LA MEMORIA EN ¡OTRA MALDITA NOVELA SOBRE LA GUERRA CIVIL! DE ISAAC ROSA.....</u>	<u>321</u>
5.1.	INTRODUCCIÓN	321
5.1.1.	PANORAMA LITERARIO OBJETO DE LA CRÍTICA DE <i>¡OTRA MALDITA NOVELA SOBRE LA GUERRA CIVIL!</i>	321
5.1.2.	ISAAC ROSA CAMACHO, EL AZOTE DE LA NOVELA DE LA MEMORIA «CÓMODA».....	322
5.2.	LA PROPUESTA MEMORIALÍSTICA DE ISAAC ROSA: TRATADO SOBRE UNA MEMORIA 326	
5.2.1.	<i>LA MALAMEMORIA</i> (1999).....	327
5.2.2.	<i>EL VANO AYER</i> , LA SOLUCIÓN LITERARIA A LA «MALAMEMORIA».....	337
5.2.3.	<i>¡OTRA MALDITA NOVELA SOBRE LA GUERRA CIVIL!</i>	352
5.3.	RECEPCIÓN Y PARODIA, LOS FUNDAMENTOS DE LA PROPUESTA NARRATIVA DE ROSA 363	
5.3.1.	RECEPCIÓN DEL LECTOR IMPERTINENTE.....	363
5.3.2.	PARODIA DE LA NOVELA DE LA MEMORIA.....	371
5.4.	ASPECTOS FORMALES DE <i>¡OTRA MALDITA NOVELA SOBRE LA GUERRA CIVIL!</i>	378
5.4.1.	ESTRUCTURA	379
5.4.2.	ANÁLISIS NARRATOLÓGICO	383
5.4.3.	LOS NARRADORES DE <i>¡OTRA MALDITA NOVELA SOBRE LA GUERRA CIVIL!</i>	384
5.4.4.	PERSONAJES	387
5.5.	PARATEXTOS	392
5.5.1.	CUBIERTA	392
5.5.2.	TÍTULO	393
5.5.3.	SUBTÍTULO Y DEDICATORIA	393
5.5.4.	PREFACIO	394
5.5.5.	CITAS INTRODUCTORIAS	394
5.5.6.	PRÓLOGO	395
5.6.	CONCLUSIÓN.....	396
6.	<u>CAPÍTULO 5: ALMUDENA GRANDES Y LA MEMORIA ÍNTIMA DE LA RESISTENCIA ANTIFRANQUISTA CLANDESTINA EN <i>INÉS Y LA ALEGRÍA</i></u>	<u>403</u>
6.1.	INTRODUCCIÓN.....	403

6.1.1.	ALMUDENA GRANDES, ESCRITORA DE LA HISTORIA SENTIMENTAL DE LA RESISTENCIA	403
6.1.2.	<i>EPISODIOS DE UNA GUERRA INTERMINABLE</i> Y LA NOVELA DE LA MEMORIA ACTUAL....	405
6.2.	ASPECTOS FORMALES	406
6.2.1.	ESTRUCTURA Y NARRATOLOGÍA	406
6.2.2.	NARRADORAS	409
6.2.3.	PERSONAJES.....	410
6.2.4.	LA SIMBOLOGÍA DE LOS ESPACIOS EN LA NOVELA	416
6.3.	CONTEXTO HISTÓRICO.....	420
6.3.1.	(ANTES) DE 1944: FACTORES POLÍTICOS DETERMINANTES PARA LA «OPERACIÓN RECONQUISTA DE ESPAÑA» Y LA PARTICIPACIÓN DE INÉS Y GALÁN	421
6.3.2.	(DURANTE): LA INVASIÓN DE ARÁN	429
6.3.3.	(DESPUÉS) DE 1944: LAS CONSECUENCIAS DEL FRACASO DE ARÁN	434
6.4.	UNA CUESTIÓN DE GÉNERO: REIVINDICACIÓN DEL TRABAJO REPRODUCTIVO Y DE CUIDADOS EN <i>INÉS Y LA ALEGRÍA</i>	442
6.4.1.	PARTICIPACIÓN FEMENINA DURANTE Y DESPUÉS DE LA GUERRA CIVIL	442
6.4.2.	INÉS Y PASIONARIA, REPRESENTANTES DE LA MILITANCIA FEMENINA DEL PCE	446
6.4.3.	DESIGUALDAD ESTRUCTURAL DE GÉNERO Y EL TRABAJO REPRODUCTIVO	458
6.5.	«DADNOS PAN, PERO DADNOS TAMBIÉN ROSAS», LA PROPUESTA MEMORIALÍSTICA DE ALMUDENA GRANDES	466
6.5.1.	COMUNIDADES AFECTIVAS CUERPOS DESEANTES EN EL CENTRO DEL RELATO DE LA MEMORIA	466
6.5.2.	<i>EPISODIOS DE UNA GUERRA INTERMINABLE</i> : LA REVITALIZACIÓN DE LA NOVELA DE LA MEMORIA	476
6.6.	PARATEXTOS	482
6.6.1.	CUBIERTA	482
6.6.2.	TÍTULO Y SUBTÍTULO.....	483
6.6.3.	DEDICATORIA Y CITA INTRODUCTORIA DE LOS <i>EPISODIOS DE UNA GUERRA INTERMINABLE</i>	483
6.6.4.	DEDICATORIAS Y CITAS INTRODUCTORIAS DE <i>INÉS Y LA ALEGRÍA</i>	484
6.6.5.	EPÍLOGO: «NOTA DE LA AUTORA»	485
6.7.	CONCLUSIÓN.....	487
7.	<u>CONCLUSIONES FINALES.....</u>	495
8.	<u>BIBLIOGRAFÍA CITADA</u>	507

Agradecimientos

A la Universidad del País Vasco por acogerme durante toda mi etapa académica y por otorgarme la beca predoctoral para la formación de personal investigador (2018) que me ha permitido realizar este trabajo.

A mis directores, Juan José Lanz y Natalia Vara, que me animaron a realizar esta tesis y me han guiado en todo el proceso.

A mis compañeros y compañeras del doctorado, especialmente a Oier Quincoces que en los últimos años se ha convertido en un apoyo fundamental.

A mis amigas de toda la vida, Harritxu y Maialen, porque han estado ahí cuando las he necesitado y han sufrido mis ausencias y la poca disponibilidad. También a Aizpea de Atxa, amiga y artista, que ha hecho la portada de la tesis en muy poco tiempo y con muchísimo cariño. Y a Charo Iriarte sin su ayuda en los últimos momentos todo habría sido peor.

A mis compañeras del Grupo de Lectura Feminista de Katakarak, sin nuestras sesiones y conversaciones una parte importante de esta tesis no habría sido posible.

A mi familia, mis padres, Alberto y Juana, y mi hermana Nerea, que me han sostenido, aguantado y, sobre todo, me han ayudado en los momentos más duros. Ellas me han inculcado la conciencia de clase y de lucha colectiva, dos ideas que rigen mi pensamiento y que he intentado trasladar a mi trabajo.

Finalmente, me gustaría dedicar este trabajo a dos personas que no van a poder leerlo ni saber que existe. A mis abuelos, Primi y Mari, dos personas que nacieron en la miseria, tuvieron que trabajar desde una edad temprana y cuyo mayor orgullo era que sus hijos y nietas consiguiéramos la educación que a ellas se les había negado. Ellas me enseñaron, además, el valor del cuidado.

En esta tesis he intentado analizar la representación del pasado reciente en la literatura porque la forma en la que nos narramos a nosotras mismas las vidas de nuestras madres y abuelas en los contextos más adversos, condiciona nuestra posición en el mundo. Por todo ello, este trabajo pretende ser, de alguna manera, un reconocimiento a sus enseñanzas, a sus vidas y a su lucha.

INTRODUCCIÓN

1. INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas la memoria de la Guerra Civil y del Franquismo ha estado muy presente en los debates sociales y, por lo tanto, también ha tenido una importante presencia en la narrativa española y también en los estudios literarios. Por esta razón, el número de novelas e investigaciones que se han ocupado de analizar tanto su impacto, como los pormenores socio-culturales que enmarcaban a este fenómeno, se han multiplicado y extendido convirtiéndose en una tendencia que se ha mantenido en el tiempo. En un contexto como este, en el que el tratamiento de la Guerra Civil española ha sido abordado desde distintas disciplinas artístico-culturales literatura, cine, teatro, televisión, música, etc.; y que ha sido, además, el objeto de estudio de distintas monografías, proyectos de investigación y tesis doctorales tanto literarias como de otros ámbitos, la aparición de otro trabajo que vuelve sobre este asunto podría parecer redundante o incluso innecesario, superfluo. No obstante, hemos intentado aportar una mirada distinta al análisis de la novela de la memoria de la primera década de los años 2000, centrándonos específicamente en su contribución a la memoria colectiva y cultural acerca de la contienda.

Nuestro objetivo primordial consiste en analizar cinco novelas publicadas entre 2001 y 2010 que han influido en el carácter de las discusiones sobre la guerra y su recuerdo al mismo tiempo que resultan relevantes para comprender las razones que motivan el interés por la contienda, así como la recurrencia de un tema que ha estado presente en la narrativa española desde el comienzo mismo del conflicto bélico. Dicho de otra manera, nos interesaba conocer las razones por las que ochenta años después de un acontecimiento, este sigue vigente en el imaginario colectivo de tal forma que no termina de abandonar el debate público, cuál es la naturaleza del vínculo entre un pasado histórico y la realidad social contemporánea; en definitiva, ¿qué se busca con la memoria de la Guerra Civil?

A este respecto, nuestra hipótesis principal es que a raíz del éxito crítico y de recepción de *Soldados de Salamina* de Javier Cercas el interés por lo sucedido durante la contienda de 1936 alcanzó un lugar preeminente en el ámbito cultural correspondiendo así a todo un movimiento socio-político que se había estado gestando en los años anteriores. En los cimientos de esta movilización social se encontraba, por una parte, la preocupación por la desaparición de los últimos testigos de lo ocurrido y, por otra, la consideración generalizada de que durante el periodo de la Transición a la democracia las

víctimas no habían recibido un trato adecuado. Esto se debe a que, en lugar de incentivar una memoria crítica de lo ocurrido, que ayudara a cerrar heridas y a resolver conflictos, se optó, desde las instituciones, por no abordar el pasado e implantar un «pacto de silencio y olvido» mediante el que se pretendía facilitar el cambio político de la Dictadura a la democracia. Frente a ello, la cultura, y la literatura en particular, se convirtieron en un espacio de rememoración y de transmisión del recuerdo de la Guerra Civil.

Teniendo en cuenta todas estas cuestiones, en este trabajo analizamos cinco novelas que han contribuido a la creación de una cultura de la memoria colectiva en la década 2000-2010 debido, primordialmente, a que se trata de textos para el público masivo y también para el ámbito académico.

En primer lugar, nos centramos en *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, publicada en 2001 y considerada como una de las narraciones más relevantes de los años 2000 y, especialmente, de la novela de la memoria. En nuestro trabajo abordamos tanto su construcción autoficcional, como el tratamiento de la Guerra Civil, pero el aspecto que más nos interesa corresponde a la caracterización heroica que Cercas realiza ya que esta nos otorga las claves de su propuesta memorialística.

En segundo lugar, nos ocupamos de *La voz dormida* (2002) de Dulce Chacón, centrada específicamente en la recuperación y representación de los testimonios acerca de la represión femenina. En este capítulo introducimos la perspectiva de género y una reflexión acerca del carácter disciplinario del tormento al que se sometió a las mujeres bajo el Franquismo, así como las estrategias de resistencia que estas idearon con el fin de sobrevivir y transmitir sus historias.

En tercer lugar, abordamos el análisis de *Los girasoles ciegos* (2004) de Alberto Méndez, una reflexión acerca de las consecuencias de la derrota y el silencio impuesto tras esta. Este texto nos brinda la oportunidad de atender a los procesos de duelo, tanto individuales como colectivos, al mismo tiempo que introduce una disquisición acerca del papel de la literatura en la creación de una memoria cultural y colectiva que supere la representación maniquea de la Guerra Civil.

En cuarto lugar, incluimos la perspectiva de Isaac Rosa por medio del análisis de *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* (2007). Esta novela discute las tendencias narrativas que se han impuesto a la hora de aproximarse a la memoria del conflicto civil, ya que se identifica en ellas el origen de la sensación de hastío respecto a este suceso y el

agotamiento de su tratamiento literario. Frente a ello, Rosa reivindica la recuperación de una mirada crítica que se ocupe de los aspectos de la guerra y de la represión que han tenido menos atención.

En quinto, y último, lugar, nos ocupamos de *Inés y la alegría* (2010) de Almudena Grandes, el primer volumen del ciclo narrativo que la autora ha dedicado a la recuperación de la memoria de la lucha antifascista. En nuestro análisis hemos atendido, específicamente, a la representación que Grandes hace del ámbito privado e íntimo, propio de los afectos, como el principal espacio de resistencia y lucha para las mujeres y colectivos marginales.

De este modo, y precediendo a los análisis individuales en los que profundizamos en las estructuras y propuestas memorialísticas de cada uno de los textos que componen el corpus, incluimos una introducción en la que hemos tratado de trazar los fundamentos teóricos que presentan las ideas principales que han regido los razonamientos detrás de los capítulos dedicados a las novelas. Así, en este apartado nos centramos, por un lado, en los estudios sobre la memoria que han determinado su concepción y elaboración contemporánea así como su relación con el olvido. Todo ello con el objetivo de contextualizar la dicotomía memoria-olvido que encontramos en las narraciones y que ha imperado en los discursos acerca del recuerdo. En relación con esta cuestión, nos detenemos brevemente en los usos que se han hecho desde instituciones políticas de estas consideraciones, especialmente en procesos de transiciones políticas, con el fin de comprender la naturaleza de las críticas a las Transición española.

Por otro lado, y vinculado con las circunstancias y tendencias específicas que han determinado la memoria de la Guerra Civil, realizamos un breve recorrido por los antecedentes literarios de los textos que conforman nuestro corpus de análisis, así como una aproximación a la cultura del *boom* de la memoria de los años 2000, momento al que pertenecen los relatos estudiados. De esta manera, se pretende contextualizar la aparición de nuestro objeto de investigación respecto a toda una tradición literaria que los precede y a un entorno socio-cultural que ha afectado y delimitado el carácter tanto de su construcción ficcional, como de las propuestas memorialísticas que presentan.

En resumen, la finalidad última de este trabajo consiste en realizar un análisis de la novela de la memoria atendiendo específicamente al tratamiento literario que recibe la Guerra Civil y la importancia que este tiene para la creación de un recuerdo colectivo en un contexto que sigue marcado por este pasado traumático. Al mismo tiempo que se busca

intentar desentrañar la manera en la que las propuestas memorialísticas de estas novelas han contribuido a que lo ocurrido mantenga vigencia y persistencia en el debate público.

1.1. Estudios sobre la memoria: una aproximación

El estudio de la memoria no es reciente, ya en el siglo XIX aparecieron algunos planteamientos que pueden ser considerados antecedentes de las teorías principales del siglo XX. Así, por un lado, surgió el interés por la «memoria étnica», un concepto empleado por algunas ideologías (nacionalismos, principalmente) respecto a la inclusión de la memoria en la herencia genética; otras nociones contemporáneas de la «memoria étnica» y que presentan unas características similares son *Volksgeist* (espíritu del pueblo) del filósofo alemán Herder, y *Geistesgeschichte*, que se refería a formas del pensamiento y la evolución histórica del pueblo, ambos de finales del XIX. En esta época también surgieron estudios que proponían crear una conciencia colectiva partiendo de la cultura, destacamos la labor de Aby Warburg, quien promulgaba una memoria cultural que restaurara el contacto con la cultura pasada, para lo que él mismo construyó una biblioteca¹. Por último, traemos la aportación de la Escuela de Estrasburgo que a principios de siglo XX elaboró la *Historia de las mentalidades (Histoire des mentalités)*, un estudio que analizaba las condiciones vitales de los humanos y su relato (Luengo 17-18).

1.1.1. Aportaciones principales de los estudios de la memoria en el siglo XX

1.1.1.1. Maurice Halbwachs, la memoria colectiva

La aportación más importante para los estudios sobre la memoria, sin embargo, es la de Maurice Halbwachs, primer teórico que elaboró un estudio acerca de lo que denominó «memoria colectiva». La memoria colectiva de Halbwachs plantea que el recuerdo nace

¹ El centro de la teoría y de la aportación de Warburg fue su reflexión acerca de la iconografía y su relación con la creación de la memoria: «Para Warburg, ciertas preguntas profundamente morales están relacionadas con la memoria social, pues el *pathos* antiguo es un recuerdo ante el cual el artista puede sucumbir, pero que también puede dominar. Con la recurrencia de las *pathosformeln* se asocian dos aspectos esenciales de la cultura: la *expresión* y la *orientación*: el contenido afectivo de los gestos simbólicos le ofrece al artista “civilizado” que entra en contacto con ellos la posibilidad de una expresión figurativa intensa y precisa, pero también representan una amenaza por el hecho de que provienen de las capas *primitivas* de la cultura, en las cuales el yo aún no dominaba las cosas. El arte siempre se mueve en la zona peligrosa que hay entre la magia y la lógica, entre el éxtasis *primitivo* y el autodomínio *civilizado* (...) Warburg hace énfasis en los cambios y *actualizaciones de la memoria social* que son típicos de cada tiempo y lugar. Así, la investigación de la interacción entre continuidad e interpretación del simbolismo cultural que se refleja en las obras de arte hace posible que se saquen conclusiones acerca de la dimensión mental de la cultura» (ErlI 26-27).

como consecuencia de pertenecer a uno o más grupos sociales, que a su vez influyen en la configuración del recuerdo individual de cada uno de sus integrantes. Esto es, cada individuo construye su propia rememoración a partir de unos acontecimientos y nociones comunes a todos los integrantes de la sociedad a la que pertenece, lo cual permite la creación, reconstrucción y reconocimiento de los recuerdos (Halbwachs, *Memoria* 34). De este modo, la combinación de las diversas memorias individuales conformaría la memoria colectiva de una sociedad, alterando su desarrollo y aportando nuevas perspectivas. No obstante, no hay que confundirlas, pues la memoria individual se crea siempre en un entorno concreto al que pertenece la memoria colectiva, es decir, la tradición y costumbres se enmarcan en esta, de manera que el recuerdo individual que se crea influido por su entorno (tradición), estará determinado, entre otras cosas, por la memoria colectiva² (Halbwachs, *Memoria* 50, 54).

Por último, Halbwachs también reflexionó en torno a la necesidad o la utilidad de recoger por escrito la memoria colectiva. Concluyó que esta situación solo será necesaria cuando no haya testigos de primera mano de esta, de manera que ya no pertenezca a un grupo que sufrió y vivió lo ocurrido, y los herederos, que pertenecen a sociedades nuevas, no encuentren estos acontecimientos importantes ni de interés; así pues, fijarlos por escrito sería la única forma de impedir que esta memoria se perdiera irremediamente. Y es que la memoria colectiva comparte los límites y fronteras del grupo al que pertenece, solo puede pervivir mientras pueda transformarse al mismo tiempo que el colectivo al que corresponde; esto es, si se cristaliza y deja de cumplir una función social, su transmisión deja de ser una preocupación o algo que se considera necesario, y por lo tanto, se olvida (Halbwachs, *Memoria* 80, 83-84).

La segunda propuesta de Halbwachs respecto a la memoria corresponde a la identificación de lo que denominó los «marcos sociales de la memoria»³. Estos delimitan

² La memoria colectiva de Halbwachs no significa que todos los integrantes de un grupo social tengan el mismo recuerdo de un acontecimiento histórico relevante, al contrario, la construcción de los recuerdos de cada individuo depende de muchos factores (dentro o fuera del grupo, relación con el resto, la naturaleza de los objetos portadores de memoria, etc.). Además, dada su pertenencia a la sociedad, sus recuerdos pueden influenciar la memoria de otros individuos y, por consiguiente, la memoria colectiva (Luengo 20-22).

³ «La memoria individual no es más que una parte y un aspecto de la memoria del grupo, como de toda impresión y de todo hecho, inclusive en lo que es aparentemente más íntimo, se conserva un recuerdo duradero en la medida en que se ha reflexionado sobre ello, es decir, se le ha vinculado con los pensamientos provenientes del medio social. En efecto, no se puede reflexionar sobre los acontecimientos de su pasado sin razonar sobre ellos; si bien, razonar es vincular en un mismo sistema de ideas nuestras opiniones y las de nuestro entorno; es observar en eso que surge una aplicación particular de hechos de los que el pensamiento social nos recuerda en todo momento el sentido y el alcance que tienen para él. De ese modo

la localización de las memorias individuales así como las vinculaciones entre estas, con el fin de establecer agrupaciones y clasificaciones de los recuerdos individuales que componen la memoria de una sociedad (Halbwachs, *Marcos* 9-10). El sociólogo francés explica el funcionamiento de estos marcos de la siguiente manera:

Entendemos por marco de la memoria, no solamente el conjunto de las nociones que podemos percibir en cada momento, puesto que ellas se encuentran más o menos en el campo de nuestra conciencia, sino todas aquellas en que se alcanza partiendo de estas por una operación del espíritu análoga al simple razonamiento. Dependiendo de que se trate del periodo más reciente que venimos de recorrer, o de un tiempo más lejano, el número de hechos que se puede reencontrar de esta manera varía bastante. Existen, en otras palabras, marcos cuyos eslabones se encuentran más o menos cerrados, sea porque nos aproximemos o nos alejemos de la época actual (Halbwachs, *Marcos* 156).

En resumen, por medio de estos marcos se hace posible la transmisión de las memorias individuales trayendo historias del pasado al presente, puesto que estos son los que determinan la creación de las representaciones de estas memorias que facilitan su comunicación (Assmann y Schort 3-4). Por esta razón, resultan de gran interés para los análisis realizados desde los Estudios de la Memoria, que suelen partir de ámbitos privados y personales pero a los que también interesa su relación con ámbitos más abstractos como la memoria o la cultura (Radstone 12).

Por otro lado, Halbwachs también establecía diferencias entre la memoria interior (personal) y la exterior (social) a las que también denominaba memoria autobiográfica y memoria histórica. Las dos están profundamente relacionadas ya que la autobiográfica se enmarca en la histórica, siendo, por consiguiente, esta segunda más amplia (Halbwachs, *Memoria* 55). En su estudio, Halbwachs enfrenta la memoria histórica y la memoria colectiva para dilucidar el ámbito al que pertenece cada una. Para diferenciar la Historia y la memoria colectiva, establece que, mientras que la primera pretende conservar acontecimientos pasados de manera muy pormenorizada, es decir, recopilando información de épocas anteriores que no tiene interés inmediato para las sociedades contemporáneas⁴; la memoria colectiva solo abarca el pasado que la conciencia humana

los marcos de la memoria colectiva conservan y vinculan unos con otros nuestros recuerdos más íntimos. No es necesario que el grupo los conozca. Bastaría que podamos considerarlos mucho más que desde afuera, es decir, colocándonos en el lugar de los otros y, para reencontrarlos, debíamos seguir el mismo camino que en nuestro lugar ellos habrían seguido» (Halbwachs, *Marcos* 174). Es decir, los marcos rigen las vinculaciones creadas entre la memoria y la sociedad a la que pertenece.

⁴ «El descubrimiento de lo que se llamará memoria histórica consiste en una verdadera aculturación en la exterioridad. Esta aculturación es la de la familiarización progresiva con lo no familiar, con la inquietante

es capaz de recordar, de modo que no excede los límites del grupo al que pertenece y la información que este puede necesitar. En otras palabras, la memoria histórica responde a la conservación de hechos de la historia nacional, mientras que la memoria colectiva se refiere a los marcos en los que se encuadran la historia y, en consecuencia, la memoria histórica (Halbwachs, *Memoria* 79-80).

Asimismo, Halbwachs establecía otras dos formas de distinguir las dinámicas historiográficas de las propias de las memorias colectivas. Estas consistían, por un lado, en la naturaleza secuencial de la Historia, ya que se trata un encadenamiento cronológico de distintos acontecimientos y etapas, frente a la memoria, que se construye en un constante fluir del recuerdo de un grupo. Por otro lado, y debido a la estrecha vinculación de la memoria colectiva con la sociedad a la que pertenece⁵, según explicaba este autor, la consideración de la Historia como la «memoria universal del género humano» resultaría errónea. Además, la historiografía consiste en una secuenciación del pasado que solo es posible si se lo despoja de los aspectos psico-emocionales⁶, pues gracias a esta desvinculación se pueden establecer coincidencias y divergencias entre las distintas épocas⁷ (Halbwachs, *Memoria* 81-82). Paul Ricoeur, por su parte, entendía esta cuestión de la siguiente manera:

extrañeza del pasado histórico. (...) Esta familiarización consiste en un recorrido iniciático, a través de los círculos concéntricos constituidos por el núcleo familiar, los compañeros, las amistades, las relaciones sociales de los parientes y, más que todo, el descubrimiento del pasado histórico a través de la memoria de los antepasados (...) Apoyado en el relato de los antepasados, el vínculo de filiación viene a sumarse al inmenso árbol genealógico cuyas raíces se pierden en el solar de la historia. Y, cuando a su vez el relato de los antepasados vuelve a caer en el silencio, el anonimato del vínculo generacional prevalece sobre la dimensión carnal del vínculo de filiación. Entonces sólo queda ya la noción abstracta de sucesión de las generaciones: el anonimato hizo bascular la memoria viva hacia la historia» (Ricoeur 516, 518).

⁵ «La memoria instala el recuerdo en lo sagrado, la historia lo deja al descubierto, siempre prosífica. La memoria surge de un grupo al cual fusiona, lo que significa, como dijo Halbwachs, que hay tantas memorias como grupos, que es por naturaleza múltiple y desmultiplicada, colectiva, plural e individualizada. La historia, por el contrario, pertenece a todos y a nadie, lo cual le da vocación universal. La memoria se enraíza en lo concreto, el espacio, el gesto, la imagen y el objeto. La historia solo se liga a las continuidades temporales, las evoluciones y las relaciones de las cosas. La memoria es un absoluto y la historia solo conoce lo relativo» (Nora 21).

⁶ «El nacimiento del concepto de historia como colectivo singular en el que se reúne el conjunto de las historias particulares señala la conquista de la mayor separación concebible entre la historia una y la multiplicidad ilimitada de las memorias individuales y la pluralidad de las memorias colectivas subrayada por Halbwachs. Confirma esta conquista la idea de que la historia misma deviene su propio sujeto. Si existe experiencia nueva, ésta es, sin duda, la de la autodesignación de un nuevo sujeto de atribución llamado historia» (Ricoeur 398).

⁷ Asimismo, una de las características esenciales de la narración histórica sería la de representar un pasado que se entiende y siente como tal en el presente, es decir, que solo se comprende como algo que ha sido, y su existencia solo tiene sentido en el pasado. Esta cuestión se marca especialmente en la manera de referirse al pasado: como algo «que ya no es» o como algo que «fue», la formulación negativa convertida en una afirmación marca la distancia que hace posible el discurso histórico (Ricoeur 374). No obstante, cuando el acontecimiento histórico que se pretende representar no dista mucho del presente, interfieren cuestiones de memoria y duelo que introducen una nueva perspectiva, al mismo tiempo que difuminan la separación entre

La historia no es sólo más vasta que la memoria, sino que su tiempo es recorrido de otro modo. El culmen del alejamiento de la historia respecto a la memoria se alcanzó con el tratamiento de los hechos de memoria como «objetos nuevos», de igual rango que el sexo, la moda, la muerte. La misma representación mnemónica, vehículo del vínculo con el pasado, se convierte así en objeto de historia. Con todo fundamento, se pudo plantear la cuestión de saber si la memoria, de matriz de historia, no se convirtió en simple objeto de historia. Llegados a este punto extremo de reducción historiográfica de la memoria, dejamos oír la protesta en la que se refugia el poder de atestación de la memoria sobre el pasado. La historia puede ampliar, completar, corregir, incluso refutar, el testimonio de la memoria sobre el pasado; pero no puede abolirlo. ¿Por qué? Porque pensamos que la memoria sigue siendo el guardián de la última dialéctica constitutiva de la pasedad del pasado, a saber, la relación entre el «ya no» que señala su carácter terminado, abolido, superado, y el «sido» que designa su carácter originario y, en este sentido, indestructible. Algo sucedió realmente: ésta es la creencia antipredicativa –e, incluso, prenarrativa– sobre la que descansa el reconocimiento de las imágenes del pasado y el testimonio oral. A este respecto, los acontecimientos de la Shoah y los grandes crímenes del siglo XX, situados en los límites de la representación, se levantan en nombre de todos los acontecimientos que dejaron su impronta traumática en los corazones y en los cuerpos: afirman que existieron y, por ello, piden que sean divulgados, contados, comprendidos. Esta protesta, que alimenta la atestación, es de la naturaleza de la creencia: puede ser discutida, pero no refutada (...) la rivalidad entre la memoria y la historia, entre la fidelidad de la primera y la verdad de la segunda, no puede dilucidarse en el plano epistemológico (Ricoeur 647-648).

1.1.1.2. Pierre Nora, los lugares de memoria

Los «lugares de memoria» es un concepto creado por Pierre Nora a principios de los ochenta para «trazar la topografía del saber o imaginario histórico que constituye el horizonte identitario de la nación» (Winter, *Lugares* 12). Así, los *lugares de memoria* corresponden a momentos o espacios, con gran significado para una sociedad, que materializan un mensaje moral y recogen la memoria de acontecimientos pasados, para que los herederos tengan un lugar donde recordar lo sucedido (Winter, «Sites» 62). Dicho de otra manera, los *lugares de memoria* representan un recuerdo cristalizado que ha perdido su espontaneidad y naturalidad y se conserva de diferentes maneras (archivos, rituales, celebraciones, etc.), es decir, responden a un momento crucial en el que se reconoce conscientemente la distancia respecto a un pasado cuya memoria parece débil,

pasado y presente pues se complica la formulación del pasado como algo que ha sucedido o que ha sido y sigue percibiéndose como algo que ya no es (Ricoeur 446). En otras palabras: «El pasado vencedor sobrevive al tiempo ya que el presente se considera su heredero. El pasado vencido, por el contrario, desaparece de la historia que inaugura ese acontecimiento en el que es vencido: la derrota de los moriscos supone o conlleva su ausencia de la ulterior historia de España que llega hasta nosotros, en tanto que esta historia sí está ligada a la de los cristianos vencedores. Hay un pasado que fue y sigue siendo y otro que fue y es sido, es decir, ya no es. La memoria tiene que ver con el pasado ausente, el de los vencidos» (Mate 21).

de forma que la única manera de mantenerla es la creación de «lugares» que conservan un sentido de continuidad y que sustituyen a los espacios en los que esa memoria se creó (Nora 19).

Por esta razón, los *lugares de memoria* son productos de las dinámicas sociales que conservan el recuerdo de un pasado que no tiene una pervivencia orgánica, en palabras del propio Pierre Nora:

Los lugares de memoria son, ante todo, restos. La forma extrema bajo la cual subsiste una conciencia conmemorativa en una historia que la solicita, porque la ignora. Es la desritualización de nuestro mundo la que hace aparecer la noción. Aquello que segrega, erige, establece, construye, decreta, mantiene mediante el artificio o la voluntad una colectividad fundamentalmente entrenada en su transformación y renovación, valorizando por naturaleza lo nuevo frente a lo antiguo, lo joven frente a lo viejo, el futuro frente al pasado (...) Los lugares de memoria nacen y viven del sentimiento de que no hay memoria espontánea, de que hay que crear archivos, mantener aniversarios, organizar celebraciones, pronunciar elogios fúnebres, labrar actas, porque esas operaciones no son naturales (24-25).

Del mismo modo, esto supone que los *lugares de memoria* no posean un referente material o real al que anclarse, con el que relacionarse y mediante el que explicarse, ellos constituyen su único referente y esta condición es la que los caracteriza y los desvincula de la consideración histórica, pues su principal vínculo con las sociedades es la memoria de la que forman parte⁸ (Nora 38-39).

El término «lugares de memoria» se ha ido ampliando con el tiempo acogiendo también las representaciones de la memoria que se han convertido en medios fundamentales de la creación y transmisión del recuerdo, lo cual ha abierto nuevas vías de investigación en relación a estas representaciones memorialísticas y su veracidad.

⁸ «Así se explica que las imágenes espaciales desempeñasen ese papel en la memoria colectiva. El lugar que ocupa un grupo no es como una pizarra sobre la que se escriben y borran cifras y figuras. ¿Cómo nos iba a recordar a lo que hemos trazado la imagen de la pizarra, si es indiferente a las cifras y en una misma pizarra podemos reproducir todas las figuras que queramos? No. Pero el lugar ha recibido la huella del grupo y a la inversa. Entonces, todo lo que hace el grupo puede traducirse en términos espaciales, y el lugar que ocupa no es más que la reunión de todos los términos. Cada aspecto, cada detalles de este lugar tiene un sentido que solo pueden comprender los miembros del grupo, porque todas las partes del espacio que ha ocupado corresponden a otros tantos aspectos distintos de la estructura y la vida de su sociedad, al menos en su faceta más estable. Ciertamente es que los acontecimientos excepcionales vuelven así a situarse en este marco espacial, pero porque en su momento el grupo tomó conciencia con más intensidad de lo que era desde hace tiempo y hasta ese momento, y porque ve con más claridad los lazos que ataban al lugar, precisamente en el momento en que iban a romperse. Pero un acontecimiento muy grave acarrea siempre un cambio de la relación del grupo con él, ya sea porque modifica el grupo en toda su amplitud, por ejemplo, una muerte o una boda, o porque modifica el lugar, porque la familia se enriquece o empobrece, o porque el padre de familia es trasladado a otro puesto o cambia de ocupación. A partir de ese momento, ya no será exactamente el mismo grupo, ni la misma memoria colectiva; pero a la vez, el entorno material tampoco será el mismo» (Halbwachs, *Memoria* 133-134).

Estos estudios han estado influenciados en gran medida por las aportaciones de Pierre Nora respecto a los *lugares de memoria* (Radstone y Hodgkin 12). Y es que, desde su concepción, los *lugares de memoria* poseen una triple esencia material, simbólica y funcional, que aunque se producen al mismo tiempo no siempre lo hacen de la misma manera, es decir, se presentan por medio de una graduación de cada una de estas materializaciones en función del carácter específico del lugar o espacio de memoria al que nos refiramos (Nora 33). En el caso específico de España, el que nos ocupa, es importante tener en cuenta que la Guerra Civil ha marcado el devenir de la historia y de la sociedad a lo largo del siglo XX. En el siglo XXI, con la continua desaparición de testigos directos de este acontecimiento, la memoria vivida de la guerra se ha convertido en un *lugar de memoria* que, mediante la novela, ha pasado a formar parte de la memoria cultural de España (Winter, *Lugares* 13-15).

1.1.1.3. Jan y Aleida Assmann, la memoria cultura

Jan y Aleida Assmann recogieron el testigo de Halbwachs y dividieron el concepto de «memoria colectiva» en dos tipos: la «memoria comunicativa» y la «memoria cultural». Se entiende por «memoria comunicativa» aquella que: «...includes those varieties of collective memory that are based exclusively on everyday communications» (Assmann y Czaplicka 126). La «memoria cultural», por el contrario, se refiere al conocimiento conservado que recoge las características distintivas de un grupo y lo diferencia del resto, de manera que está estrechamente relacionado con el sentimiento identitario⁹. Esta se presenta siempre como una reconstrucción del pasado que se ha conservado en la memoria colectiva. Dicho de otro modo:

Cultural memory, then, is based on two separate functions: the presentation of a narrow selection of sacred texts, artistic masterpieces, of historic key events in a timeless framework; and the storing of documents and artifacts of the past that do not at all meet these standards but are nevertheless deemed interesting or important enough to not let them vanish on the highway to total oblivion (Assmann, «Canon» 101).

⁹ No en vano, la «memoria cultural» es la que permite visibilizar los elementos identitarios históricos que una sociedad conserva para autoafirmarse y diferenciarse del resto (Assmann y Czaplicka 133). En contraposición a estas aportaciones, Agnes Heller en su análisis de la situación de la memoria cultural en las sociedades modernas establece una distinción entre esta y la sociedad civil, que estaría formada por grupos y entidades que no requieren de la creación de memoria cultural que combinen con otras que sí sin que esto impida el desarrollo de la sociedad desde un punto de vista utilitario (9-10, 16).

La mirada que la memoria cultural realiza respecto al pasado solo abarca el espacio temporal que pertenece a un recuerdo propio y no a los acontecimientos que forman parte de nuestro conocimiento histórico (Assmann, «Communicative» 113). Asimismo, esta memoria tiene una relación muy estrecha con el archivo y con el canon, dos instancias que permiten la conservación de la memoria cultural. Por un lado, el canon representa la memoria de una sociedad que define su identidad cultural¹⁰; y por otro lado, la función del archivo¹¹ es crear una suerte de «meta-memoria» que hace posible preservar aquello que, de no ser por él, está condenado al olvido¹², y que gracias a él, en un futuro, se podrán conocer aspectos de nuestro presente a los que no damos importancia en este momento (Assmann, «Canon» 106).

Communicative memory is a matter of socialization and communication, like consciousness in general and the acquisition of language; cultural memory is an externalization and objectivation of memory, which is individual and communicative, and evident in symbols such as texts, images, rituals, landmarks and other ‘lieux de mémoire’; political memory finally shares its externalized, symbolical character with cultural memory, but is a top-down institution which depends on the political organization that institutes it, whereas cultural memory grows over centuries as an interaction between uncontrolled, self-organizing bottom-up accretion and controlled top-down institutions more or less independent of any particular political organization (Assmann, «Globalization» 122).

En definitiva, la diferencia principal de la memoria cultural respecto a la memoria colectiva reside en que el concepto de Halbwachs se centra en la vivencia y la tradición

¹⁰«En este emparejamiento consiste la historización de la memoria. Este fenómeno, lejos de ratificar la tesis criticada anteriormente de la subordinación de la memoria a la historia en cuyo objeto se convertiría, refuerza la tesis opuesta según la cual la memoria queda revelada a sí misma en su profundidad por el movimiento de la historia. Además, lejos de poderse considerar la crisis de la memoria como una simple disolución de la relación entre pasado y presente, las obras que le confieren una expresión escrita le asignan al mismo tiempo una inteligibilidad importante vinculada a la delimitación misma de estas configuraciones culturales. Este sería el regalo de la modernidad a la fenomenología –la hermenéutica tendería, entre fenómeno histórico y fenómeno mnemónico, la pasarela de la semiótica de las representaciones del pasado. De este modo, se ahondaría, a la vez, en el estudio y en la elucidación del enigma de la representación del pasado en el presente a la medida de su determinación cultural» (Ricoeur 511).

¹¹ Es la instancia que permite conocer los pormenores del pasado en el presente (Assmann, «Canon» 102).

¹² Sin obviar que la capacidad archivística y de conservación es finita, está limitada desde su origen por la selección que determina qué información deja huellas que pueden ser descifradas y cuáles no, como explicaba Derrida: «Más allá de toda investigación posible y necesaria, siempre nos preguntaremos lo que Freud (por ejemplo), lo que cualquier *careful concealer*, ha podido querer guardar secreto. Nos preguntaremos lo que ha podido guardar de su derecho incondicional al secreto, ardiendo en deseos de saber, de hacer saber y archivar eso mismo que disimulaba para siempre. Lo que ha podido guardar de eso que se disimulaba o que él disimulaba más allá aún de la intención de disimular, de mentir o de perjurar. Siempre nos preguntaremos lo que él ha podido quemar, en ese mal de archivo. Siempre nos preguntaremos, compartiendo con compasión ese mal de archivo, lo que ha podido arder de sus pasiones secretas, de su correspondencia o de su “vida”. Arder sin él, sin resto y sin saber. Sin respuesta posible, espectral o no, más acá o más allá de una supresión, sobre el otro borde de la represión, la originaria o la secundaria, sin un nombre, sin el menor síntoma, y sin ni siquiera una ceniza» (*Archivo* 106-107).

de los hechos históricos; mientras que la memoria cultural estudia las estructuras sociales que los grupos emplean para relacionarse por medio de representaciones culturales, con el objetivo de crear patrones de interpretación identitaria en el pasado que legitimen el presente (Harth 91). Además, este concepto no desecha la aportación de Halbwachs, sino que centra su atención en los aspectos culturales, los cuales habían sido ignorados por el filósofo francés en su estudio, proponiendo una nueva manera de recordar (Assmann, «Communicative» 110). Esto nos da pie a establecer vínculos entre el recuerdo y la sociedad en la que se enmarca y la intervención de la cultura en el proceso de rememoración, que es al fin y al cabo, el espacio de influencia en el que se incluyen las novelas que analizaremos más adelante.

1.1.2. Los usos del olvido

1.1.2.1. El olvido, la otra cara de la memoria

El olvido es una parte esencial de la memoria ya que, al no existir la memoria absoluta, permite a los individuos formar parte de una sociedad. Siguiendo este planteamiento, Marc Augé realizó lo que él mismo denominó «elogio del olvido» para reconocer su importancia en el recuerdo, estableciendo entre memoria y olvido la misma relación que entre la vida y la muerte (*Formas* 19), se trata de una vinculación esencial, sin una no es posible la existencia de la otra. Además, diferenció tres figuras o formas de olvido: la primera, la del *retorno* que consiste en la recuperación de un pasado perdido obviando el presente y el pasado más inmediato; la segunda, la del *suspensio* se refiere a la restauración del presente olvidando especialmente el futuro, que es identificado como el regreso del pasado (al menos habré vivido esto); y, la tercera y última, la del *comienzo*, es decir, recuperar el futuro dejando el pasado y el presente atrás (Augé, *Formas* 65-67). La conclusión a la que llegó Augé es que el olvido es importante¹³ en la medida en la que está intrínsecamente ligado a la memoria de manera que necesitan el uno del otro para coexistir (*Formas* 104). Dicho de otra manera, y siguiendo a Todorov, habría que distinguir la relación entre olvido y memoria de una dinámica fundamental de esta última que se da entre la supresión y la conservación. Y es que tradicionalmente, se ha identificado el olvido con la supresión y la memoria con la conservación, y por analogía

¹³ Además, no hay que olvidar que el olvido es muy necesario cuando los recuerdos del pasado son tan dolorosos que no permiten continuar con la vida, en estos casos hay que reivindicar el «derecho al olvido» (Todorov 25).

se ha empleado este vocabulario para nombrar la capacidad de almacenamiento digital de los ordenadores, obviando que la memoria no corresponde únicamente a la capacidad de conservar recuerdos, sino al criterio por el que se selecciona la información que debe mantenerse y transmitirse. Esta concepción ayudaría a romper con la veneración abusiva de la memoria sin criterio y la condena absoluta e irreflexiva del olvido, que no tiene en cuenta la relación intrínseca entre ambos fenómenos (Todorov 15-16).

Por otro lado, el olvido también puede ser el producto de una voluntad política cuyo objetivo es destruir las huellas de un pasado concreto para que en un futuro no exista ninguna manera de reconstruirlo (Jelin 29-30). Es lo que identificamos, junto a Ricoeur, como «olvido institucional»:

Pero la amnistía, como olvido institucional, alcanza a las raíces mismas de lo político y, a través de éste, a la relación más profunda y más oculta con un pasado aquejado de interdicción. La proximidad más que fonética, incluso semántica, entre amnistía y amnesia señala la existencia de un pacto secreto con la negación de memoria que, como veremos más tarde, la aleja en verdad del perdón después de haber propuesto su simulación (588).

En situaciones como ésta la recuperación de la memoria centra su atención en los procesos mediante los cuales se forman los recuerdos y cómo se silencian¹⁴, ya que «lo que es negado o reprimido en un desliz de la memoria no desaparece; siempre retorna de manera transformada, a veces desfigurada y disfrazada» (LaCapra 10 *apud* Jelin 75).

Así, en el siglo XX los regímenes totalitarios se caracterizaron por emplear la memoria como una forma de imponerse, sostenerse y mantenerse en el tiempo, así como su supresión para eliminar cualquier discurso que pudiera perjudicarlos (Todorov 11-12). Y es que si la rememoración se reduce a la voluntad individual, es decir, a la decisión personal de aferrarse a una memoria concreta sin el respaldo del colectivo, puede sufrir aislamiento pues no tiene con quién compartir sus recuerdos (Halbwachs, *Marcos* 199). En este sentido, el silencio, tal y como explica Edurne Portela, puede ser un instrumento muy poderoso especialmente si es ejercido para someter a un grupo condenándolo a la

¹⁴ El malestar sobre la justa actitud que hay que tener ante los usos y abusos del olvido, principalmente en la práctica institucional, es, en definitiva, el síntoma de la incertidumbre tenaz que afecta a la relación del olvido con el perdón en el plano de la estructura profunda. Vuelve insistentemente la pregunta: si es posible hablar de memoria feliz, ¿existe algo como un olvido feliz? (...) La primera razón es que nuestra relación con el olvido no está marcada por acontecimientos de pensamiento comparables al del reconocimiento, del que disfrutamos llamándolo el pequeño milagro de la memoria (...) La llegada de un recuerdo es un acontecimiento. El olvido no es un acontecimiento, algo que sucede o que hace que suceda. Es cierto que uno puede darse cuenta de que se olvidó, y se da cuenta en un momento dado» (Ricoeur 652).

soledad (*Eco* 73-74). Por ello, los órganos de poder han empleado el silencio para asegurar su hegemonía «...matando o encarcelando a sus adversarios, amordazando a la prensa o a los intelectuales: quebrando, en definitiva, cualquier intento de lucha» (LeBreton 65).

El olvido ha dejado de ser un componente más de las dinámicas de rememoración, de las que ya hemos hablado, ya que marca el proceso de selección de los recuerdos que deben formar parte de la memoria colectiva. Pero en algunos regímenes políticos o gobiernos el olvido no se enmarca en los procesos memorialistas sino que se impone como práctica política que, en el caso de España, se ha hecho patente de manera generalizada, por las reacciones contrarias a la extensión de la cultura de la memoria que ha supuesto el *boom* cultural que se ha centrado en la rememoración (Mate 27). Así, Colmeiro, refiriéndose especialmente a lo ocurrido en España, desecha el concepto de «olvido» por su carácter involuntario. En su lugar, propone el término «desmemoria» que sí da a entender el carácter voluntario del proceso de silenciamiento y represión que tuvo lugar durante el Franquismo, así como el desinterés e ignorancia, en algunos casos consciente, por el pasado (*Memoria* 35).

1.1.2.2. El perdón y el olvido institucional

Por otra parte, y en relación con la discusión acerca de la naturaleza del vínculo entre memoria y olvido, se encuentra el perdón que señala la existencia de un agravio así como un causante al que se acusa siguiendo los preceptos de la imputabilidad, que no sería más que la manera de identificar la relación entre el acto censurado y su autor/a (Ricoeur 595, 598-599). Una de las maneras de subsanar esta situación consiste en pedir perdón, la disculpa, mediante la que el/la causante de la violencia o agravio infringido reconoce sus actos y se responsabiliza de estos, colocándose en una situación de vulnerabilidad porque, a pesar de que la disculpa y el perdón, otorgado por la víctima o receptor del agravio, están íntimamente relacionados esto, no quiere decir que una disculpa sea aceptada automáticamente. Son dos procesos distintos, lo cual supone que en la mayoría de los casos las disculpas deben esgrimirse contando con la posibilidad de que no haya resolución, es decir, que la persona agraviada decida no perdonar la falta, sin que esto sea una justificación para no iniciar la reparación que se busca al pedir perdón (Daase 24-25). El perdón formaría parte eventualmente de estos actos y procesos ya que pertenece a un amplio rango de categorías que componen la reparación a las víctimas. En este caso, el

perdón se considera como uno de sus componentes fundamentales, puesto que se entiende que gracias a él podrían comenzar la cicatrización y el cierre necesarios para la convivencia (Herrera Jaramillo 211).

Cuando son las instituciones las que deben llevar a cabo este proceso, la situación se complejiza. Recuperando la vinculación entre olvido y memoria que se ha abordado anteriormente, una de las consecuencias de considerar el olvido únicamente como un impedimento para la acción y de obviar los fines que se buscan con su implantación institucional, se dificulta la difusión de los detalles acerca de las circunstancias en las que se producen los escenarios de violencia. Esto es, se borran los indicios por lo que se podría identificar a los agentes del dolor infringido a grupos violentados y, por lo tanto, las condiciones que propician la disculpa y el perdón desaparecen, promoviendo la impunidad (Ricoeur 653-654). Asimismo, y especialmente cuando se trata de una disculpa pública, institucional y de carácter político, si no se hace correctamente, teniendo en cuenta las razones por las que ese acto es relevante y las implicaciones socio-políticas que tendrá, pueden darse escenarios de un agravamiento de la situación que se pretendía resolver (Daase 27). Sobre esta posibilidad alertó Hannah Arendt en su producción dedicada a la reflexión respecto a la violencia, en la que concluyó que si la culpa se reparte equitativamente entre todos los miembros de un colectivo muy amplio, como por ejemplo una sociedad entera, esta se diluye y desaparece, en palabras de la filósofa alemana: «Donde todos son culpables, nadie lo es» (*Violencia* 87-88; *Responsabilidad* 58). Dicho de otra manera, si se desdibuja el vínculo entre el acto reprochable y la figura que se erige como autora de este, la imputabilidad de la que hablaba Ricoeur se hace imposible y, por lo tanto, la necesidad de reparar a las víctimas no recae en nadie ni sobre ninguna institución de manera que resulta innecesaria. El resultado de esto es, de nuevo como explicaba Ricoeur, la impunidad.

En sociedades marcadas por un proceso violento y traumático, dar comienzo a una serie de actos públicos de perdón y de reconocimiento puede ayudar a la convivencia, pero puede suceder que estos no se puedan producir, por la razón que sea, pues el perdón por parte de las víctimas, por ejemplo, pertenece al ámbito privado sobre el que las instituciones gubernamentales no pueden imponerse¹⁵. Frente a ello, cabe preguntarse qué

¹⁵ «El perdón no es, originalmente, una categoría política. Está directamente relacionada con el campo de lo moral, tiene profundas implicaciones culturales y una sólida construcción teológica, particularmente desde la teología católica. Se trata, pues, de encontrar su dimensión o expresión política, así como su dimensión o expresión social, dado que, tradicionalmente, se suele considerar como una prerrogativa

se puede hacer, a nivel social, para dar una respuesta o incluso una solución a los problemas ocasionados por la violencia pasada y su persistencia en el presente. Esto pasa muchas veces por llevar a cabo, o posibilitar, un duelo colectivo que reconozca el dolor y el sufrimiento de las víctimas, dándoles un espacio en el ámbito público, lo cual puede ayudar a poner las bases para la convivencia, especialmente tras situaciones traumáticas como la Guerra Civil y la represión franquista. Estos duelos colectivos deberían, además, impulsarse desde instituciones públicas, de manera que estas se responsabilizarían no tanto de lo ocurrido en el pasado, sino de su contribución a la postergación del reconocimiento que requerían (Resina 36-37).

La reconciliación es importante en situaciones de violencia y de conflicto, pues constituye un primer paso en el proceso de convivencia que pretende acabar con este tipo de situaciones. No obstante, esto no quiere decir que se convierta en un fin que hay que alcanzar a cualquier precio: por ejemplo, forzando a las víctimas a perdonar a sus victimarios si no están preparadas u obligarlas a no reclamar espacio público para su sufrimiento, de manera que deben guardar silencio para facilitar un proceso de reconciliación. De hecho, esto no supondría que se conseguiría llegar antes al estado de convivencia y reconciliación que se busca: no se puede empezar un proceso reconciliatorio obviando las necesidades y situación de las víctimas, ya que este proceso no significa que desaparezca la culpabilidad, o que se niegue la violencia ejercida y sus consecuencias. Al contrario, se trata de un proceso en el que participan víctimas y victimarios con el fin de alcanzar una convivencia que ofrezca reparación a unas y garantice que los otros no sean agredidos o violentados por un afán de venganza, pero para ello, los victimarios deben responsabilizarse del dolor provocado si no, solo se perpetúa la violencia y no es posible ni la convivencia ni una reconciliación efectiva (Resina 32).

Entre las diferentes manifestaciones de la cultura de la memoria que buscan una reparación real para las víctimas, una de las más importantes que se ha hecho desde el ámbito artístico-cultural ha consistido en difundir historias y testimonios¹⁶. Esto no solo

individual. Está presente, asimismo, una dimensión jurídica, por la amplia presencia, en Occidente, de numerosas figuras de “perdón jurídico” –como la amnistía o el indulto– que se derivan del derecho de gracia» (Herrera Jaramillo 211-212).

¹⁶ Esto entronca con una tendencia literaria del siglo XX, la narrativa testimonial que ha consistido en hacer prevalecer esta función de la literatura. Ahondaremos un poco más en esta cuestión en los capítulos dedicados a *Soldados de Salamina* y *Los girasoles ciegos* relacionándolo con las aportaciones de Giorgio Agamben y Primo Levi respecto a la figura del *testigo*. No obstante, enumeramos algunos trabajos que han abordado esta cuestión desde el ámbito literario: AMAR SÁNCHEZ, Ana María. *El relato de los hechos*.

supone dar espacio a estas voces sino que además otorga la oportunidad de crear colectividad entre las víctimas ya que muchas de ellas se hacen conscientes de que no han sido las únicas escuchando a otras, lo cual también ayuda a que reciban reconocimiento público, alterando las dinámicas tradicionales de culpabilidad y de los actos de reparación pública (Davidovitch y Alberstein 54-55). En España, como veremos, esto no ha sido exactamente así:

Summarizing, we may say that a reconciliatory process of forgetting can only function under certain framing conditions which have to be carefully observed: this process must bring together both sides and it must be perceived as a mutual unburdening. That was never the case in Spain, due to the asymmetric power relation and the significant delay in the process. In the long run, however, the state decree of oblivion collided with basic social and religious needs. A central issue remains the obligation to the dead, who require an appropriate burial. Elaborate rules regulating the interchange between the living and the dead are at the core of every culture. (...) In Spain, as well as in other dictatorships in South America, the victims were made to disappear; they were shot and hidden in mass burials. In Spain, increasing efforts have been made over the last decade to identify and rehabilitate the anonymous dead and to grant them a ceremonious burial; in this way they are returned to their families. It is the responsibility of society and of family members to grant the dead this final act of recognition and respect. But if family members remain lost, if their fate remains uncertain, if the wrong that has been done to them is not recognized and if there is no memorial place for posterity, then such a forgetting preserves the trauma. Such a society has not yet attained social peace but continues to be haunted by the ghosts of the past. A readiness to welcome a joint future can hardly come about before these urgent commemoration debts to the dead have been repaid (Assmann, «Remember» 67-68).

1.1.3. La memoria de la Guerra Civil española

El desenlace de la Guerra Civil reafirmó una división que existía en la sociedad española entre vencedores y vencidos que se prolongó durante toda la Dictadura. Como consecuencia de esto, surgió lo que Colmeiro denomina un gran trauma nacional, que afectaba a ambos bandos aunque de maneras muy diferentes (*Memoria* 43). Esto también

Rodolfo Walsh: testimonio y escritura. Rosario (Argentina): Beatriz Villerba Editora. 1992; BARNET, Miguel. «La novela-testimonio: socioliteratura». En KLAHN, Norma y Wilfrido HOWARD CORRAL. *Los novelistas como críticos II*. Buenos Aires: Fondo Cultura Económica. 1991 [1969]: 503-524; BEVERLY, John. «Testimonio, Subalternity, and Narrative Authority». En CASTRO-KLAREN, Sara (ed.). *A Companion to Latin American Literature and Culture*. Oxford: Blackwell Publishing. 2008: 571-583; NARVÁEZ, Jorge. «El testimonio 1972-1982. Transformaciones en el sistema literario». En JARA, René y Hernán VIDAL (eds.). *Testimonio y Literatura*. Minneapolis (Minnesota): Institute for the Study of Ideologies and Literature. 1986: 235-302; SOTELO, Carla. «El testimonio: una manera alternativa de narrar y de hacer historia». *Texto y contexto*, 28. 1995. 67-97; THEODOSÍADIS, Francisco. *Literatura testimonial. Análisis de un discurso periférico*. Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio. 1996 y WIEVIORKA, Annette. *The Era of The Witness*. Nueva York: Cornell: University Press Ithaca. 2006.

influyó en la memoria colectiva del bando vencido, que solo pudo ser transmitida en círculos familiares muy pequeños o manteniendo contacto con otras víctimas que habían sufrido experiencias parecidas¹⁷ (Luengo 70). Por su parte, el régimen nacionalsocialista se fundamentaba, entre otras cosas, en la rememoración sistemática y de alabanza del bando nacional, todo ello insistiendo en su victoria militar. Así, se promulgó e impuso un discurso memorialístico concreto que se dilató en el tiempo durante la Dictadura, imponiéndose como el único que tenía cabida en el nuevo orden social. Sin embargo, cuando el régimen finalizó y comenzó el proceso de la Transición a la democracia, así como la implantación de lo que se ha denominado el «pacto de olvido», no se prohibió explícitamente la memoria vencida pero tampoco se realizó una deconstrucción e invalidación del discurso hegemónico franquista. Además, en algunas esferas se mantuvo una concepción de las personas antifranquistas, o identificadas como ideológicamente «de izquierdas», completamente despreciativa y deshumanizadora, de manera que su memoria quedaba marginalizada, no porque no tuviera presencia en la esfera pública sino porque no pertenecía al discurso oficial (Assmann, «Remember» 64-65).

Este trauma, que surgió durante la guerra, se endureció por la terrible represión ejercida en contra de los vencidos y vencidas a lo largo del Franquismo: fueron condenados a un silencio que les impidió llevar a cabo el proceso de duelo que necesitaban, para poder hacer frente a lo ocurrido y a sus consecuencias, alargando el trauma de la guerra hasta nuestros días¹⁸. Así, al comienzo de la Dictadura, en los primeros años de la posguerra, el Franquismo promulgó su discurso oficial acerca de la contienda («guerra como cruzada, como purga nacional de limpieza ideológica, derrocamiento de la anti-España, recuperación de los sueños imperiales, entroncamiento con los reyes católicos» (Gómez López-Quiñones, *Guerra* 13)), con el objetivo de justificar el alzamiento que condujo al conflicto bélico y de glorificar el régimen autoritario que se había impuesto¹⁹. Este discurso no solo servía para alabar la figura de Franco y legitimar el régimen, sino que también justificaba la violencia de un proceso de

¹⁷ Este fue el caso de aquellas personas que decidieron quedarse o no pudieron huir de la represión ya que en el exilio la situación era totalmente diferente. Así los exiliados tomaron la iniciativa de conservar la memoria «...para restablecer la continuidad con el pasado porque esa parecía la manera más noble y segura de no resignarse a la derrota y de alimentar las esperanzas de un futuro» (Gracia y Ródenas 26).

¹⁸ El bando vencedor empleó todos sus esfuerzos en borrar definitivamente la memoria de los vencidos, pero las huellas que dejaron los asesinados, desaparecidos y todas las desgracias vividas no era fácil de eliminar (Fernández Prieto 42).

¹⁹ Como afirma Tuñón de Lara: «A partir de esta fecha estamos ante el fenómeno de elaboración de una ideología (...) cuyo primer rasgo definitorio es el de la *exaltación* de una victoria; el segundo, el de *justificación* de la situación creada a consecuencia de la misma» (436).

eliminación que el bando vencedor llevó a cabo sobre los vencidos (Corredera González 24-25).

En la Transición la imagen y el discurso sobre la Guerra Civil cambiaron. En este momento, el objetivo era difundir la reconciliación de los dos bandos, y para ello, la imagen de la guerra que se proyectó era la de una tragedia nacional producto de una «locura colectiva» en la que todos habían participado; y por consiguiente, todos tenían la misma responsabilidad. El fin último era construir un futuro que dejara atrás definitivamente la Guerra Civil y todo lo que supuso, favoreciendo el olvido y el silencio de las víctimas de la guerra y de la Dictadura (Corredera González 34). Este afán reconciliatorio no es propio únicamente del proceso de transición a la democracia que tuvo lugar en España. De hecho, uno de los escenarios principales de los procesos reconciliatorios corresponde a las transiciones a la democracia ya que en ellas se producen las primeras muestras de la predisposición de la sociedad hacia el cambio. Es decir, en la Transición, que no deja de ser un estado intermedio, se puede empezar a vislumbrar la naturaleza del estado que se pretende implantar como producto de esta etapa de cambio. Por lo tanto, el tratamiento que se le otorgue en este momento al pasado traumático y violento marcará irremediamente el carácter de este proceso y de su resultado (Herrera Jaramillo 204).

Tradicionalmente, los cambios políticos y los periodos de transición se han considerado momentos que generaban inestabilidad y crisis de los fundamentos que hasta ese momento habían regido la sociedad en la que se producían. Sin embargo, en ciertas circunstancias históricas, esta concepción ha sido radicalmente distinta pues se ha recurrido a este tipo de procedimientos de cambio socio-político con el fin de solucionar o evitar conflictos graves. Así, las transiciones políticas pasarían a estar determinadas y guiadas por una serie de voluntades y propósitos sociales, buscando, de esta manera, implantar un nuevo gobierno que supondría unas alteraciones importantes a nivel social, y en ocasiones identitario. En este escenario, la memoria puede jugar un papel relevante puesto que una de sus principales características consiste en su capacidad de adaptación y de transformación, tanto en recuerdos individuales como en lo que respecta a la memoria colectiva, al mismo tiempo que constituye un aglutinante social (Assmann y Schort 2-3).

En el caso de la Transición española a la democracia, tras casi cuarenta años de Dictadura, esta estuvo condicionada desde el primer momento por la amnistía que se

acordó y promulgó a finales de los años 70. Por medio de ella se pretendía realizar una ruptura clara respecto al régimen anterior²⁰. Esta voluntad, no obstante, se vio confrontada por dos realidades: por una parte, por un número importante de víctimas de la represión franquista que reclamaban una reparación que pasaba por un reconocimiento institucional del sufrimiento padecido²¹; y por otra, todos los exiliados que regresaron a España trayendo consigo una memoria imborrable de lo ocurrido. Esto es, había en este momento un contraste entre una parte de la población y de la dirigencia política, responsable de la amnistía, que consideraban que con esta medida jurídica se habían realizado todas las acciones que posibilitarían la reconciliación y el olvido de la Dictadura, frente a una parte de la sociedad que no estaba dispuesta a pasar por alto el silenciamiento y la violencia que había soportado (Cuesta Bustillo 441-442). Por otro lado, durante la Transición no se impidió que se hablara de la guerra y de la Dictadura, y fueron numerosas las aportaciones y textos que abordaron el pasado más reciente del país²². Pero esto no supuso que se

²⁰ «De manera que el proceso de transición había reafirmado una convicción muy extendida desde que comenzaron a menudear los encuentros entre disidentes del régimen y militantes de la oposición: que el proceso constituyente con vistas a instaurar una democracia en España exigía como punto de partida la amnistía general de todos los delitos de intencionalidad política, cualquiera que fuese su resultado, cometidos desde el principio de la Guerra Civil hasta el día de las primeras elecciones generales. Esa reivindicación se sostenía en la memoria de la guerra como una “inútil matanza fratricida” que las nuevas generaciones de universitarios españoles habían opuesto al discurso oficial sobre la Guerra Civil como una cruzada que había salvado a España de la muerte segura a manos de la anti-España. La memoria impuesta por los vencedores y administrada por la Iglesia católica en multitud de ceremonias funerarias y de celebración del triunfo reproducía todos los elementos propios de los mitos de salvación e implicaba una política de liquidación y exterminio del adversario. Contra esa memoria se rebelaron los “niños de la guerra”, que al considerar la guerra como inútil matanza borrraban también de un plumazo la línea divisoria entre vencedores y vencidos tan nítidamente trazada por sus padres. A partir de esa apropiación vital y afectiva del pasado –que es, al cabo, en lo que consiste la memoria– no cabía más que inaugurar una política con un claro propósito: que los resultados de la Guerra Civil no determinaran el futuro, que no fuera imposible a un comunista hablar y entenderse con un católico. Por eso, siempre que un grupo de disidentes del régimen encontraba en una mesa de negociación a un grupo de la oposición, el primer punto de acuerdo consistía en mirar al pasado y decidir que no determinaría el futuro; dicho de otra forma, que sobre el pasado debía extenderse una amnistía general» (Juliá, «Hijos» 79).

²¹ «Es evidente que la reivindicación de la memoria o de la reparación, por unos, que fueron víctimas o familiares de ellas, o compañeros de militancia política, puede parecer excesiva para otros que no tienen trauma o laguna en el recuerdo o en la presencia. (...) El problema se presenta cuando adquiere dimensiones políticas, públicas, que en el fondo significa, permítasenos este maniqueísmo, una confrontación en el presente -larvada o simbólica-, entre dos posturas -aunque la realidad es siempre más compleja-, los que tuvieron el poder, en el periodo opresor y sus herederos, y los que fueron aplastados o mutilados por él, y sus herederos, de sangre o de ideología. Para unos, los primeros, todo estaría dicho, vivido, recordado. El olvido y “pasar página” serían las posturas habituales y eficaces. Optan por invocar las necesidades y proyectos del presente y del futuro, pues no caminan bajo el fardo o el trauma de la ausencia, del silencio, del desconocimiento, de la condena. Y, en algún caso, temen remover los muertos empolvados en la fosa común. Para los segundos, nunca la recuperación o la reparación serán suficientes para llenar el hueco dejado en el alma por la orfandad y la ausencia, por el luto durante tantos años, por el duelo sobre un cadáver no llorado, o por la condena o la lucha heroica hasta dar la vida» (Cuesta Bustillo 446).

²² «...la memoria de la guerra y de la dictadura que sirvió de base a la promulgación de esta amnistía general no era producto de una amnesia ni implicaba, en modo alguno, un silencio sobre el pasado. Repetir ese tópico cada vez que aparece un libro sobre la represión no solo tergiversa y falsifica lo realmente ocurrido aquellos años sino que ignora lo mucho que durante la transición se escribió y se debatió sobre la guerra y

realizara un proceso reconciliatorio basado en una rememoración colectiva y democrática de lo ocurrido, que tuviera como objetivo primordial la reparación a las víctimas, siendo este uno de los aspectos más criticables de este proceso. No obstante, en numerosas ocasiones las críticas se dirigen a toda esta etapa sin concretar nada, y esto no ayuda pues simplifica el conflicto desviando la atención de esta cuestión (Reig Tapia 113). Por todo ello, en la memoria de la Guerra Civil aún puede distinguirse nítidamente la versión de los dos bandos, cuyo resultado es una memoria colectiva heterogénea que está influida, principalmente, por el entorno social de los individuos y por el discurso oficial. De modo que no solo existen diferentes recuerdos acerca de la guerra, sino que podemos encontrar casos de total desmemoria²³ (Luengo 83-86). Esta situación contribuyó a la creación de lo que se denomina «cultura amnésica». Una situación que ha impedido la producción de modelos emocionales que permitieran subsanar los errores e injusticias cometidos, devolviendo la voz a los silenciados y recuperando las historias de la represión que las víctimas sufrieron²⁴ (Aguado, «Modelos» 46-47).

A partir de la década de los 90 aumentó el interés, las reivindicaciones y las acciones memorialistas, desde la perspectiva de los denominados «nietos de la guerra»²⁵, en muchas ocasiones, en busca de referentes ideológicos en el pasado. Por ello, las novelas, películas y resto de producciones culturales se llenaron de historias de las víctimas de la guerra y de la represión que sufrieron fusilamientos, persecución, cárcel, violencia subsidiaria, etc. a los que se pretendía devolver la voz para que relataran sus vidas tras varias décadas de silenciamiento, que se pensaba que se mantendría durante el proceso de Transición a la democracia con el denominado «pacto de olvido o silencio». Aunque

la represión. Amnistiar el pasado, y no utilizarlo como argumento en el debate *político* no implicó retirarlo del debate *público* ni del trabajo de los historiadores» (Juliá, «Hijos» 82).

²³ La estigmatización que sufrieron los pertenecientes al bando vencido tuvo consecuencias muy duras: «Esas personas se quedaron sin pasado; se vieron forzadas a pensar que lo mejor para ellas y sus familias era olvidar o, como mínimo, silenciar sus experiencias, sus anhelos, sus ideas, en definitiva, una parte de su identidad» (Molinero Ruiz 238).

²⁴ «Nada de aquel periodo podría comprenderse si no resituamos cada hecho en la totalidad histórica de la época; y esta viene primariamente condicionada por la división entre vencedores y vencidos que los primeros, lejos de atenuar, ahondan sin cesar y se refieren a ella como constante fuente de “derechos” conquistados» (Tuñón de Lara 456).

²⁵ Los «nietos de la guerra», y las asociaciones memorialistas se crearon con el fin de reivindicar la importancia de fundamentar la democracia española sobre la memoria. Así, este movimiento social de recuperación de la memoria tuvo una respuesta artístico-cultural a modo de *boom* de producción y de interés por parte del público (Assmann, «Remember» 65). Discursos que surgen de asociaciones de familiares de víctimas, como puede ser la ARMH (Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica), resultan más eficaces a la hora de generar empatía y de crear consenso social, ya que se enmarca en la memoria colectiva, configurada, como hemos dicho, por medio de actuaciones y ritos sociales (Del Río Sánchez 124).

esto no fue exactamente así, pues en este momento y hasta el intento de golpe de Estado de 1981, la memoria traumática de la guerra y de la Dictadura tuvo una presencia importante en la prensa y cultura de los 70²⁶ (Cuesta Bustillo 325). Podemos incluso considerar que en estos años hubo un antecedente del *boom* artístico-cultural que tendría lugar veinte años después pues las publicaciones tanto literarias como científico-divulgativas y periodísticas fueron ingentes (Juliá, «Hijos» 83).

En conclusión, los discursos sobre el trauma suponen un diálogo entre la memoria y el olvido y otros aspectos como la imposibilidad de verbalizar el mismo trauma (Fortunati y Lamberti 130). Por ello, la posibilidad de llevar a cabo un proceso de duelo dentro de la sociedad permite alcanzar lo que Ricoeur denomina «memoria feliz» (635) y experimentar el duelo. Este es un proceso que los humanos experimentamos cuando debemos afrontar una pérdida que supone la expresión tanto íntima como privada de esta, que se relaciona estrechamente con el recuerdo. De esta manera la ausencia se compensa mediante el reconocimiento. La crisis de la memoria surge cuando se obvia este proceso y se pierde la posibilidad de relacionar la evocación de una pérdida con un recuerdo real²⁷ (Ricoeur 108-109).

1.2. La novela de la memoria sobre la Guerra Civil

1.2.1. Antecedentes del *boom* de la memoria: novelas sobre la contienda desde 1936

En esta parte vamos a hacer un recorrido por las novelas que abordaron el conflicto civil a lo largo del siglo XX, con el objetivo de comprender el tratamiento literario que esta ha obtenido a lo largo de los años, así como de establecer los antecedentes a los que las novelas que analizamos aluden en numerosas ocasiones, y que conforman los antecedentes literarios que han marcado una serie de tendencias al narrar y representar la

²⁶ «Durante el franquismo y también después, la Guerra Civil ha sido siempre un punto de referencia obligado en el discurso político e histórico. Casi nadie dejó de mencionarla como el punto de salida del régimen de Franco. Después de que durante décadas la historiografía sirviera a menudo para legitimar el régimen de los vencedores, a partir de 1975 hubo un verdadero *boom* de literatura sobre la Guerra Civil que satisfizo la necesidad de información y explicación entre gran parte de la población. Los historiadores y los periodistas habían estado siempre de acuerdo en que había que esperar hasta la democracia para poder analizar en profundidad la historia de la Guerra Civil y los años especialmente oscuros del franquismo temprano, sin el control y la censura del régimen» (Bernecker 57).

²⁷ Dicho de otra manera: «Dejar vía libre al dolor sabiéndose acompañado, despertando la propia emoción del otro, permite no hundirse en la tristeza, al hacer que esta pueda paradójicamente compartirse. La evocación conjunta de momentos vividos con el difunto permite que éste no se pierda en el olvido, en la ausencia, al revivirse las emociones de entonces» (LeBreton 207).

Guerra Civil española. No vamos a detenernos ni en las décadas ni en obras concretas ya que lo que se pretende es realizar un repaso por textos que consideramos relevantes para comprender el tratamiento literario que ha recibido la contienda a lo largo del siglo XX y que ha influido en la perspectiva de los y las autoras de las novelas que comprende el análisis principal de nuestro trabajo. De esta manera, pretendemos reflejar la tradición literaria en la que se insertan las narraciones que constituyen el objeto de nuestro análisis.

1.2.1.1. Novelas a pie de guerra (1936-1939)

El conflicto armado afectó a toda la población de una manera o de otra, por esta razón no sorprende que la primera novela que trató este acontecimiento apareciera 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 a la novela que surgirá a lo largo de la contienda. Este primer relato, titulado *Gavroche en el parapeto*, fue escrito por Alías Palma y Antonio Otero Seco con el objetivo de criticar al gobierno francés por su neutralidad frente a lo que estaba ocurriendo en el Estado español (Bertrand Muñoz, «Guerra» 15). A este texto le siguieron las obras de autores como Ramón J. Sender con su novela *Contraataque* (1938), Manuel Chaves Nogales y su colección de cuentos *A sangre y fuego* (1937) y José Herrera Petere con *Acero de Madrid*²⁸ (1938), la primera parte de su trilogía sobre la guerra, entre otros. A estas habría sumar, además, las aportaciones de escritores extranjeros que participaron de una manera u otra en la guerra y que lo reflejaron en novelas como

²⁸ El escritor José Herrera Petere, quien era conocido antes de la guerra y estaba relacionado con el surrealismo español, durante la contienda se dio a conocer por su compromiso ideológico reflejado en sus romances y en una trilogía, compuesta por *Acero de Madrid*, *Puentes de sangre* y *Cumbres de Extremadura*, que fue publicada en 1938 y en la que narra los pormenores del conflicto en los lugares en los que él había estado, en Madrid en un principio y en Extremadura más adelante (Martín Gijón, «Novela» 86). En *Acero de Madrid*, el autor muestra un aspecto que también podemos observar en otras novelas de este momento: el rechazo hacia las estéticas que habían surgido durante los años anteriores para cultivar una narrativa que se asemeja más a las epopeyas tradicionales y que tiene como objetivo primordial alabar el heroísmo del pueblo e implicarse políticamente en la lucha, así, a grandes rasgos, en la novela, el conflicto central se simplifica a una lucha maniquea entre el bien y el mal, esto es, entre el pueblo y el fascismo (Martínez Cachero 295-296).

Homenaje a Cataluña (1938) de George Orwell²⁹ o *La Esperanza* (1937) de André Malraux³⁰, entre otros³¹ (Bertrand Muñoz, «Guerra» 15).

Estas obras, así como todas las escritas durante estos años y en las que el tema bélico es el principal, se caracterizan principalmente por dos rasgos: un posicionamiento y compromiso político e ideológico muy marcado³², así como una relación estrecha con otros géneros tanto literarios como no literarios (Faber, *Memory* 157). De hecho, el peso de la carga ideológica era tal, debido, primordialmente, al contexto del que surgían en el que prácticamente todos los días surgían hechos novelables y situaciones que querían resaltar o denunciar, de forma que en estas novelas la emotividad y el componente político superan al valor artístico, esto ocurre en los textos de ambos bandos (Sanz Villanueva 16).

²⁹ Esta novela de George Orwell narra la experiencia del escritor británico quien persiguiendo su deseo de combatir el fascismo se alistó en las Brigadas Internacionales para luchar en la Guerra Civil española. Al llegar a Barcelona descubrió una ciudad revolucionaria que lo asombró y lo entusiasmó de tal manera que rompió totalmente su visión respecto a la guerra española y al momento político que vivía Europa en los años 30 y 40. Terminó teniendo que abandonar el país debido a la persecución que sufrió el POUM por parte de los servicios secretos soviéticos (Schwartz 63). Así, como podemos leer en el último tercio de la novela de Orwell que trata la lucha por el control de la ciudad de Barcelona y la persecución del POUM, el relato orwelliano no se limitará a dar cuenta de los distintos enfrentamientos militares en los que tomó parte, sino en la denuncia de la persecución y desaparición forzada a la que se estaba sometiendo a las milicias del POUM con las que él había combatido y con quienes había encontrado un ideal político por el que luchar, que estaba teniendo lugar y de la que él mismo fue testigo poco antes de abandonar el país (Wykes 423).

³⁰ La obra de Malraux se presenta como un tríptico en el que se relatan las circunstancias en las que el gobierno republicano hace frente al golpe de estado y a la ofensiva fascista en tres puntos del país: la contención del golpe en Barcelona, el comienzo de la batalla de Madrid y, por último, la lucha de los campesinos en el frente de Aragón. Es en esta última parte, que comparte título con la novela, en la que Malraux consigue verdaderamente transmitir su parecer y su intención al escribir *L'Espoir* al presentar la implicación de personas humildes en la contienda convirtiéndose en protagonistas no solo de esta parte de la novela sino de la guerra que presenta Malraux (Calvo 83). Malraux en su texto no muestra ninguna pretensión revolucionaria, sino que se trata de la exaltación de la defensa de las ciudades, del Estado y del gobierno republicano frente a la amenaza fascista, es decir, el objetivo que persigue Malraux en *L'Espoir* es unir a todos los luchadores antifascistas por una misma causa y, por tanto, remover la conciencia de los gobiernos democráticos europeos (especialmente el francés y el británico) para que dejaran de mantenerse al margen y ayudaran al gobierno republicano (Thornberry 70-71).

³¹ Así, por ejemplo, el novelista estadounidense Upton Sinclair publicó en 1937 *They shall no pass. A Story of the Battle of Madrid*, sobre la resistencia madrileña, además, la Guerra Civil siguió presente en su obra posterior. Su compatriota Arthur Koestler, autor muy conocido y difundido tanto en este momento como más tarde, escribió unas memorias en las que relataba su cautiverio en la cárcel de Málaga, tituladas *Spanish Testament* (1937). En Alemania destacan las obras, por un lado, de Leo Lapaire (*Ich han'Dich überall gesucht* (Te he buscado por todas partes) de 1938 y *Torquemadas Schatten* (1938) (La sombra de Torquemada) escrita por Karl Otten, ambas durante la guerra, y por otro, la novela *Das grosse Beispiel* de Gustav Regler publicada en 1940 y que recoge las vivencias del autor alemán en la guerra española. También son reseñables la novela del escritor noruego Olav Thorsrud *Og sa Kom Borgerkrigen* (Y llegó la guerra) de 1937 y *¿Qué más queréis?* (1938) del escritor soviético Ilya Ehrenburg, conocido por sus escritos sobre la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto, quien también participó en la Guerra Civil española y dejó su testimonio en esta novela (Bertrand Muñoz, «Guerra» 15-16).

³² Este fenómeno estaba tan generalizado que ocurrió tanto en el seno del bando nacional como en el bando republicano (Sanz Villanueva 13).

En la zona nacional hubo más textos y variedad que en la republicana, pero sobre todas ellas destaca indiscutiblemente *Madrid de Corte a Checa* de 1938³³ escrita por Agustín de Foxá (Bertrand Muñoz, «Guerra» 15). La literatura del bando nacional tiene dos vertientes muy marcadas: por una parte, están aquellas novelas que tratan sobre el «terror rojo»³⁴, esto es, narran sucesos que corresponden a la persecución que sufrieron los partidarios del golpe de estado a manos de los combatientes del bando republicano³⁵; y, por otra, las novelas que tratan de glorificar y alabar la guerra como el medio por el que los jóvenes falangistas podrían alcanzar su fin, que no es otro que morir por la nueva patria que se pretendía implantar, esto es, en numerosas ocasiones estas novelas funcionaban como apologías de la guerra y del bando nacional³⁶ (Sanz Villanueva 59).

³³ *Madrid, de corte a checa* es una de las mejores novelas falangistas del siglo XX. Debido a su división tripartita podemos apreciar las diferencias sociales de la clase a la que él pertenecía durante un periodo histórico convulso y difícil. En esta novela se muestra al enemigo como «la anti-España» una idea que seguirá vigente durante toda la dictadura franquista (Oropesa 223). Estos cambios no solo se aprecian de manera formal, por la subdivisión, sino que los espacios y, sobre todo, el protagonista, sufren una evolución a medida que asiste a los distintos escenarios históricos. Así, la ciudad pasa de ser una capital señorial y burguesa a un lugar oscuro y sucio en el que cualquier desgracia puede ocurrir, especialmente, bajo el mando republicano, lo mismo ocurre con José Félix, el protagonista, que pasa de ser un burgués acomodado e ingenuo a adherirse y terminar luchando guiado por el ideario falangista (Sanz Villanueva 61).

³⁴ Aparecieron muchas novelas que adoptaron esta perspectiva: *Madridgrado* (1936), de Francisco Camba; *Madrid de corte a checa* (1938), de Agustín de Foxá; *La ciudad de los siete puñales* (1939), de Emilio Carrere; *Una isla en el mar rojo* (1939) de Wenceslao Fernández Flórez o *Checas de Madrid* (1940) de Tomás Borrás, son algunos ejemplos de estas novelas. Fernández Flórez, en su novela, es el que muestra una visión más pesimista respecto a la guerra y a lo que pudiera venir tras ella, al contrario que García Serrano o que Foxá, el autor de *Una isla en el mar rojo* no considera la guerra como una manera de recuperar el orden monárquico del pasado, como sí lo hace Foxá en *Madrid, de corte a checa*, sino que su perspectiva respecto a la guerra es negativa al igual que su visión del futuro del país. No presenta un proyecto transformador o de esperanza para el futuro sino que toda su novela está atravesada por un pesimismo existencial e intrínseco al ser humano que le impide creer ciegamente en ningún proyecto político, ni en la restitución de la monarquía ni en el fascismo que en este momento cogía fuerza (Lazar 130).

³⁵ Esto no quiere decir que no existieran también testimonios y textos sobre el terror fascista pero la difusión de sucesos terribles en la retaguardia del ejército republicano afectaba en mayor medida a la imagen de este en el ámbito internacional así como a la moral de sus propios integrantes, por ello, este tipo de relatos fueron muy numerosos y funcionaron como otra manera de hacer la guerra. Es importante señalar que pese a ser un fenómeno tan importante y extendido en el lado nacional no tuvo un homólogo republicano, cuando más tarde hemos sabido que la represión fascista en el bando nacional fue sistemática, cruenta y masiva en muchos lugares, de manera que la razón más plausible que explicaría esta falta de una literatura testimonial republicana sea que las personas que podrían haber contado y dado a conocer sus experiencias nunca tuvieron esa oportunidad ya que fueron asesinadas en su mayoría (García 151, 153-154).

³⁶ Este es el caso de *Eugenio o la proclamación de la primavera* (1938), de Rafael García Serrano, y también de gran parte de su producción. La novela se presenta como un homenaje a todos aquellos jóvenes que creyeron ciegamente en las ideas falangistas y que incluso llegaron a morir por ellas, como el mismo Eugenio que da nombre al texto. Respecto al título, es importante decir que la segunda parte del mismo hace referencia al ideario falangista, según el cual, mediante la lucha se pretendía alcanzar un nuevo mundo en el que lo conocido hasta entonces (liberalismo y comunismo), quedaría atrás definitivamente para ser sustituido por un nuevo estado falangista. Y es que son estos jóvenes los encargados de crear este nuevo orden para España mediante su sacrificio y lucha. Así, la idea que será el pilar tanto de la ideología que presenta la novela como del texto, nos referimos al sacrificio de estos jóvenes, lo cual se traduce en que todos ellos consideran la muerte como una forma de adquirir el fin por el que luchan, el cual no solo se consigue dando su propia vida sino también provocando la muerte de todos aquellos que se opongan o que

1.2.1.2. Años 40 y 50, las novelas de las primeras décadas de la Dictadura

La memoria de la Guerra Civil será una constante en la novelística que trata este conflicto durante la segunda mitad del siglo XX, aunque sufre cambios y variaciones a lo largo de los años. Así, al principio de la Dictadura, la guerra se convierte en un mito que sirve y se emplea para justificar la imposición de un régimen autoritario. Esto es, se convierte en una narración fundacional que extiende la conciencia (impuesta en muchos casos) de que la contienda fue el único medio que hizo posible el establecimiento del nuevo régimen, que, por otro lado, era inevitable e incluso necesario para el país dada su situación previa bajo el gobierno republicano (Moreno-Nuño 40).

Hay que resaltar tres novelas adscritas a las ideas del bando nacional y que fueron publicadas en los años 40: *Checas de Madrid* (1940) de Tomás Borrás, *Leoncio Pancorbo* (1942) de José María Alfaro Polanco, y *El puente* (1941) de José Antonio Giménez Arnau³⁷. Un rasgo que comparten muchas de ellas es el odio profundo que sus autores tenían hacia el enemigo, debido a la persecución que habían sufrido en las zonas en las que el alzamiento no había prosperado y que, por tanto, estaban en manos de combatientes republicanos. A esta tendencia pertenecen los relatos sobre el «Madrid rojo» y sus checas, como el que encontramos en la novela de Tomás Borrás³⁸ (Calvo 39). En esta, y otras obras similares, en las que se ensalza la Dictadura y a la Falange, el tratamiento de los temas y de los personajes suele ser esquemático y superficial, de manera que generalmente se reducen a historias muy maniqueas en las que el bien está representado

dificulten su labor «revolucionaria». Por esta razón, la violencia también está muy presente en la novela, pues se considera que esta es el medio idóneo para conseguir su objetivo y cambiar el país y la sociedad española, de manera que cualquier acto violento, al estar dirigido a un fin mayor (el establecimiento de un nuevo orden social, siguiendo el ideario falangista) está totalmente justificado (González-Allende 85, 93-95).

³⁷ A este grupo también pertenece *Javier Mariño* (1943) de Gonzalo Torrente Ballester, que sufrió la censura del Régimen por no ser «lo suficientemente patriótica» y, más adelante, tras el fin de la Dictadura y debido a su contenido fascista fue rechazada por parte de la crítica: «...como Iáñez Pareja, que consideran que “intelectuales como Torrente no sólo justificaban tal Estado [fascista], sino que contribuían a su construcción”» (Iáñez Pareja 326 *apud* Gómez-Pérez 631-632).

³⁸ Otro caso paradigmático es el del periodista José María Carretero Novillo conocido como *El caballero audaz* que durante la guerra en Madrid tuvo que esconderse incluso en una tumba y que después de todo lo que pasó escribió una saga de seis volúmenes para dar cuenta del terror rojo madrileño titulada *La revolución de los patibularios* (1939-1940) (Calvo 40).

por los falangistas, o soldados nacionales³⁹, y el mal por el enemigo, es decir, los representantes del bando republicano⁴⁰ (Alchazidu 125).

Respecto a las novelas sobre la Guerra Civil española publicadas en los años cuarenta en el exilio, hay que decir que son muy numerosas y que en muchas ocasiones componen ciclos y colecciones de varios volúmenes, como en el caso de *La forja de un rebelde* (1941-46) de Arturo Barea, una trilogía que el autor publicó en inglés desde su exilio en el Reino Unido⁴¹. Este es también el caso de Max Aub y su *Laberinto Mágico*⁴², cuyos dos primeros volúmenes se publicaron en 1943 y 1945. Del mismo modos, son dignas de mención las obras de Ramón J. Sender, por un lado, que en la década de los 40 publicó

³⁹ *La fiel infantería* (1943) de Rafael García Serrano es una de esas novelas. En esta, específicamente, el autor navarro pretende mostrar el ambiente y el heroísmo de las tropas falangistas, basándose en sus propias vivencias como voluntario. El contexto bélico se presenta como casi festivo, en él reina el compañerismo y el espíritu de sacrificio, que son a su vez preceptos de la ideología falangista (Mata Indurain 85). Esto es, se trata de una novela bélica, pues su argumento e historia principal es la vida de los soldados falangistas en el frente nacional pero como muchas otras novelas que han escogido como tema central la Guerra Civil española, el mensaje político es ciertamente uno de los componentes más importantes del texto, en detrimento de los detalles bélicos propios de estas narraciones (Calvo 174).

⁴⁰ Ejemplo de esto son las novelas de Ignacio Agustí *Mariona Rebull* (1943), *El viudo Rius* (1944), *La ceniza del árbol* (1947), *Desiderio* (1957), *Diecinueve de julio* (1965) y *Guerra Civil* (1972) que fue adaptada a la televisión, bajo el título *La saga de los Rius* y se emitió en TVE ente 1976-1977.

⁴¹ No se publicó en español hasta 1951 en Buenos Aires. Está compuesta por: *La forja* (1941) en la que Barea describe el ambiente de Madrid en los primeros años del siglo XX; *La ruta* (1943) en la que relata la guerra de Marruecos; y finalmente, *La llama* (1946) que recoge las vivencias del autor y su participación en la Guerra Civil española (Bertrand-Muñoz, «Guerra» 17). Podemos considerar este ciclo, como lo hacen Gracia y Ródenas, una autobiografía novelada mediante la que el autor atestigua sus experiencias vitales desde la infancia hasta la guerra, sin renunciar a la crítica y a la expresividad, es decir, su relato testimonial no aspira a la objetividad (371). A pesar de que esta trilogía es la obra sobre la guerra más conocida del autor, ya había escrito una colección de relatos sobre el conflicto (que en su mayoría tratan la situación de Madrid) publicada en Barcelona en 1938 bajo el título *Valor y miedo* (Rodríguez Richart 72). La Guerra Civil española, fue para Barea un punto de inflexión vital que cambió radicalmente su perspectiva respecto al mundo en el que había vivido hasta entonces además del contexto en el que surgió su obra literaria, es por ello por lo que su salida al exilio supuso una crisis existencial muy fuerte en 1938, año en el que abandonó el Estado Español al que nunca volvería, dado que falleció en el Reino Unido en 1957 (Ortega 387). El exilio también formó parte de su producción literaria, así, en 1955 veía la luz *La raíz rota*, una novela en la que Barea reflexiona respecto a la vuelta del exilio (Sanz Villanueva 193).

⁴² El ciclo narrativo de Max Aub sobre la Guerra Civil tiene una característica distintiva que le confiere un carácter cuasi historiográfico, a pesar de que no podemos considerarlo autobiográfico, pues no está basado en una memoria concreta e individual, sino que lo que Aub narra mediante estas novelas es un acontecimiento tremendamente complejo y, sobre todo, colectivo. Por ello, el texto parece estar construido a la manera de un collage formado por distintos materiales tanto ficcionales como históricos así como de cientos de personajes mediante los cuales se muestran diversos momentos de la contienda. Esta forma de narrar de Aub resulta en ocasiones caótica pero esta es otra manera que emplea el autor de *El laberinto mágico* para acercar al lector a la guerra y a las circunstancias en las que se encuentran sus protagonistas: un momento trágico, traumático, injusto, irracional, etc. La guerra y sus pormenores no sucedieron de una manera pausada y mucho menos ordenada, y es precisamente esto lo que Aub pretende trasladar, así como, una memoria que aspira a la plenitud, porque no deja fuera detalles que para otros pudieran ser insignificantes, en definitiva, los testimonios y vivencias de todos y todas cuentan y tienen cabida en *El laberinto mágico* (Faber, *Memory* 157-158).

dos novelas sobre la guerra: *Proverbio de la muerte*⁴³ (1939) que sufriría numerosas revisiones y correcciones y, finalmente, se titularía *La esfera* (1968) y *El rey y la reina*⁴⁴ (1949); y por otro lado, *Diario de Hamlet García* (1944) de Paulino Masip⁴⁵. Entre los escritores que tuvieron que exiliarse, puede establecerse una distinción tripartita entre aquellos que nacieron antes de 1900, los que nacieron propiamente en el siglo XX, pero publicaron antes de partir al exilio, y los que empezaron a publicar ya en sus lugares de acogida. Así, al primer grupo pertenecen entre otros: Ramón Gómez de la Serna, Benjamín Jarnés, Eduardo Zamacois, César M. Arconada, Manuel D. Benavides, Corpus Varga o Arturo Barea⁴⁶. En el segundo grupo destacamos las figuras de Max Aub, Ramón J. Sender, Rosa Chacel o Francisco Ayala. Todos ellos, salvo Rosa Chacel, dedicaron alguna de sus obras a la Guerra Civil española, y para escritores como Aub se convirtió casi en una obsesión escribir y difundir los testimonios que había recogido junto al suyo propio. Finalmente, al tercer grupo pertenecen, Paulino Masip, José Ramón Arana, Segundo Serrano Poncela o Manuel Andújar, entre otros, quienes también han escrito sobre la guerra (Alonso, *Novela* 38-39).

Como ocurrió durante la guerra, en la década posterior al conflicto bélico, escritores extranjeros también dedicaron obras a la Guerra Civil española. En algunos casos, como el del escritor alemán Stefan Andrés que tuvo que escribir desde el exilio, debido a su disconformidad con el régimen nazi, y su novela *Wir sind Utopia* se publicó en Suiza en 1942. Entre las obras escritas sobre el conflicto civil español por escritores internacionales destacan *The Crusade* (1940) de Gustav Regler (quien también tuvo que

⁴³ Como se puede observar esta novela de Sender no fue publicada estrictamente en los años cuarenta pero sí pertenece a lo que se denomina posguerra española y trata acerca de las consecuencias de la guerra en un hombre sensible (Bertrand-Muñoz, «Guerra» 16).

⁴⁴ «...donde la guerra civil es tan solo el telón de fondo de un simbólico drama de cámara: la imposible pasión del jardinero Rómulo por su señora la duquesa, cuya indiferencia tortura al criado. Los avatares de la guerra propician que este pueda manipular las circunstancias para anular la diferencia de clase y posibilitar que la duquesa, como mujer (una *reina*), vea en él un hombre (su *rey*)» (Gracia y Ródenas 368).

⁴⁵ «La novela intelectual, por ejemplo, encontró un inopinado maestro en el periodista Paulino Masip (1899-1963), que en *El diario de Hamlet García* (1944) trazó un impecable retrato del intelectual atónito e inerme ante los acontecimientos históricos. (...) El protagonista, “profesor ambulante de metafísica”, va anotando en su diario el ominoso acontecer en el Madrid de enero de 1935 a octubre de 1936» (Gracia y Ródenas 376).

⁴⁶ Así, por ejemplo, Benjamín Jarnés escribió relacionado con la guerra *Su línea de fuego* (1939-40) y otros relatos; Ramón Gómez de la Serna dejó unas memorias *Automoribundia* (1948); Eduardo Zamacois trató el conflicto en *Un hombre que se va* (1969) y por último, César M. Arconada y Manuel D. Benavides dedicaron *Río Tajo* (1970) y *La escuadra la mandan los cabos* (1944) respectivamente a la guerra (Sanz Villanueva 181-182). También habría que incluir en esta sección las autobiografías de autoras que relataron sus experiencias durante la guerra y en el exilio, entre las que destacamos, *Memoria de la melancolía* (1970) de María Teresa León o *De Barcelona a la Bretaña francesa*, de Luisa Carnés que estuvo inédita hasta 2014. Así como la trilogía *Saturnalias* de Pío Baroja, aunque fue publicada posteriormente.

escribir desde su exilio en los Estados Unidos) y *For Whom the Bell Tolls*⁴⁷ (1940) del escritor estadounidense Ernest Hemingway⁴⁸ (Bertrand-Muñoz, «Guerra» 16).

En la década de los años cincuenta surgió un nuevo grupo de escritores (entre los que destacan autores y autoras como Juan y Luis Goytisolo, Rafael Sánchez Ferlosio o Carmen Martín Gaité) cuya literatura conforma una forma de disidencia respecto al régimen franquista mediante el realismo social⁴⁹. Así, sus obras están muy influenciadas por la historia y el pasado reciente (la Guerra Civil) aunque no pueda apreciarse a primera vista ni su preocupación por lo ocurrido sea tan nítida como la que encontramos en las novelas que hemos tratado hasta ahora⁵⁰ (Herzberger 39-40).

Por otra parte, y en contraposición a lo anterior, estaría la trilogía que José María Gironella escribió entre 1953 y 1966, compuesta por *Los cipreses creen en Dios*, *Un millón de muertos* (1961) y *Ha estallado la paz* (1966). Esta tenía como objetivo primordial la recreación de los acontecimientos más relevantes de la sociedad española y su desarrollo desde la proclamación de la Segunda República hasta los años 40. Gironella

⁴⁷ *For Whom the Bell Tolls* del escritor estadounidense es una de las novelas sobre la Guerra Civil española que más éxito ha obtenido tanto por parte de la crítica como del gran público a nivel internacional, fue publicada en Nueva York en 1940 pero en España no vio la luz hasta 1960 (Calvo 81). Para la creación de *For Whom the Bell Tolls* Hemingway escoge como eje central de la trama la explosión de un puente, que es lo que lleva a Robert Jordan, el protagonista, a reunirse con el grupo de milicianos que lo acompañarán a lo largo de la novela. Esta situación hace referencia a un suceso real: la lucha por el puente de Arganda, un lugar estratégico dado que era uno de los caminos por donde llegaban provisiones al Madrid sitiado y uno de los enclaves de la Batalla del Jarama (Martin 222).

⁴⁸ Hasta ahora solo hemos comentado las obras de aquellos que defendían el gobierno y el bando republicano, pero también se escribieron novelas cuyas tramas estaban protagonizadas por combatientes nacionales (es el caso de *The Brave and the Blind* (1940) de Michael Blankfort y de *Face to the Sun* (1942) de A. R. McGratty, ambas escritas por escritores estadounidenses) o incluso que apoyaban al bando fascista, como por ejemplo, *Madrid* (1940) del alemán Henri Herse, *Duri a morire* (1940) de Pier Angelo Soldini, *L'epopea dell'Alcazar* (1941) de Alberto Berguelesi o *L'eroe della Falange* (1943) de P. Bologna (Bertrand-Muñoz, «Guerra» 16-17).

⁴⁹ El realismo social no constituye una relectura y recreación del pasado sino que se centra más específicamente en la impronta que éste ha dejado en el presente del que sí se ocupan y que se puede comprender mejor si se tienen en cuenta acontecimientos pasados. Lo que subyace a esta idea es que la historia forma parte de nosotros en tanto en cuanto es parte del nuestro presente, esto enlaza con las afirmaciones filosóficas de que la esencia humana está en el estar en el tiempo, es decir, en la historia. De este modo, no podemos confundir la novela de la memoria con la novela perteneciente al realismo social, pues mientras que la primera se ocupa de recrear un pasado para explicar el presente y para crear vínculos entre el individuo y ese pasado; el realismo social responde a una intención de mostrar una situación real (Herzberger 64, 68-69).

⁵⁰ *Duelo en el paraíso* (1955) de Juan Goytisolo constituye una novela representativa de esta tendencia. Una novela situada en los últimos años de la Guerra Civil por medio de la que el autor catalán quería retratar la manera en la que la violencia propia del contexto afectaba a jóvenes y niños que no participaban activamente en el desarrollo bélico (Sanz Villanueva 127).

afirmó que su intención no era otra que explicar y mostrar la creación de un conflicto (la república y la Guerra Civil) y su solución (la Dictadura)⁵¹ (Fillière 287).

1.2.1.3. Años 60 y 70, la renovación de la novela y el fin de la Dictadura

Durante la década de los años 60 aparece una literatura «disidente», es decir, que no compartía el entusiasmo de otros escritores anteriores y contemporáneos por el régimen franquista y que dejaba ver en su literatura su disconformidad con él. Así, los autores que se adhieren a esta tendencia ven en la historia un reflejo de la autoridad a la que pretenden enfrentarse, y que también encuentran en el lenguaje que emplean en la creación de sus textos. Por ello, uno de sus rasgos definitorios será la búsqueda de un nuevo lenguaje literario que no se trate únicamente de una propuesta meramente estética sino que también constituya una oposición discursiva a esta autoridad (Herzberger 136-137).

De este modo, la novela va, paulatinamente, abandonando el realismo al que nos referimos en el apartado anterior, para adoptar técnicas más modernas acercándose al *nouveau roman* francés y a la novela latinoamericana de los sesenta⁵². Este es el camino que toman, por ejemplo, Juan Goytisolo en *Señas de identidad*⁵³ (1966), Juan Benet en

⁵¹ En sus novelas sobre la Guerra Civil, como prolegómeno a la narración el autor introdujo una «Aclaración Indispensable» en la que explicaba la elección del espacio en el que se enmarcaba el relato y se advertía de algunas de las inexactitudes históricas que el lector podía encontrar. Así, en la nota aclaratoria del segundo volumen, Gironella afirmaba que este texto pretendía ser una respuesta a las novelas que se habían escrito acerca del conflicto civil tanto de la mano de escritores extranjeros, como de autores exiliados, que en numerosas ocasiones se centraban demasiado en narrar acontecimientos desde uno de los lados y, por tanto, estaban llenos de «errores» (Gironella 12 *apud* Faber, *Memory* 162). Como recogen Gracia y Ródenas: «La versión que de la contienda habían dado Malraux, Koestler, Hemingway o Bernanos le parecía “fausse, incomplète et folklorique” (así lo declaró a la revista francesa *Les nouvelles littéraires* en 1950) y él aspiraba a corregirla presentando “ce héros inconnu: l’Espagnol moderne”» (Gracia y Ródenas 361).

⁵² Santos Sanz Villanueva lo explica de la siguiente manera: «El germen de esta evolución se halla en la propia narrativa del medio siglo. Los escritores más atentos, entre los de este grupo, ponen en cuestión la licitud de su estética. Perciben, por una parte, que esa literatura de acción ha fracasado en su propósito de concienciar al obrero y en su meta de transformar el mundo y contribuir a la caída del franquismo. por otra, reconocen el escaso valor artístico de una novela tributaria de las exigencias que imponía el populismo y la simplificación a que les había obligado el anterior supuesto» (158).

⁵³ Juan Goytisolo es considerado uno de los novelistas e intelectuales más importantes del medio siglo español. A lo largo de su trayectoria narrativa podemos observar una evolución estética importante así como un progreso de los temas tratados. *Señas de identidad* constituye uno de los hitos de esta evolución (Sanz Villanueva 126). La renovación que se produjo en la narrativa española en los años 60 se basaba en la destrucción de todos los aspectos que constituyen una novela tradicional (tiempo, espacio, la historia, los protagonistas, etc.) con el objetivo de conseguir una «anti-novela». Así, *Señas de identidad* pertenece a esta tendencia pues contiene estas características: tanto el espacio como el tiempo no coinciden con la realidad, la mayor parte de lo relatado acontece en la mente del narrador y protagonista. Y este pese a ser también el narrador principal de la historia no es un personaje totalmente activo sino que se presenta como un hombre con muchas dudas y contradicciones a las que tiene que enfrentarse sin saber cómo hacerlo y a dónde le llevará ese viaje y al que le importa más su individualidad que el progreso colectivo (Guzmán Arguedas 114). En definitiva: «*Señas de identidad* es una novela revulsiva que no se limitaba a la denuncia de una concreta situación social sino que abarcaba toda la realidad española, sus raíces históricas y prefiguraba su

*Volverás a Región*⁵⁴ (1967) y Camilo José Cela en *San Camilo 1936* (1969) (Bertrand Muñoz, «Guerra» 18). Los protagonistas de estas novelas comparten un estado de crisis existencial que tiene su origen en acontecimientos sucedidos durante los años de la Guerra Civil española. En este momento se empieza a difundir la idea de un deseo colectivo de reconciliación, en consecuencia, en muchas novelas de esta década desaparece la alabanza y la figura del heroísmo del bando nacional y de sus soldados individuales, al mismo tiempo que se presenta una imagen menos demonizada del bando vencido. Todo esto está dirigido a la asunción de una culpa colectiva, de forma que la representación de la guerra se aleja de los aspectos socio-económicos y políticos y ahonda en sus consecuencias humanas que siguen vigentes en ese momento (Moreno-Nuño 32-33). En 1967 tendrá lugar un momento importante para la novelística de la memoria pues la novela *Las últimas banderas* de Ángel María de Lera fue galardonada con el Premio Planeta, dando origen a una suerte de *boom* de esta narrativa. En el exilio, por otro lado, algunos autores y autoras habían conseguido volver a su país, pero muchos otros seguían en sus lugares de acogida y continuaron escribiendo acerca de la guerra que había causado ese exilio así como de su realidad contemporánea, la desaparición de compañeros y el deseo cada vez más acuciante de volver. Este sentimiento podemos encontrarlo en *El cortejo* de Simón Otaola de 1963 y en María Boixados con su novela *Retorno* publicada en 1967, entre otras (Bertrand Muñoz, «Guerra» 18).

En los años setenta ocurre otro hito de la historia española contemporánea que condiciona la literatura sobre la Guerra Civil. Nos referimos a la muerte del dictador. Y es que tras la desaparición de la figura autoritaria y represiva de Franco y con la llegada

hipotecado porvenir; asimismo, el objetivismo escolástico había quedado reducido a un *collage* de documentos reales (el diario de vigilancia de la Brigada Político Social) y o el penoso testimonio del obrero exanarquista Bernabeu) y a algún relato reporteril (la matanza de campesinos de Yeste en mayo de 1936), fuera del cual se desplegaban diversos métodos de expresión de la subjetividad» (Gracia y Ródenas 563).

⁵⁴ En 1967 el escritor madrileño Juan Benet publicaba su primera novela sobre la Guerra Civil española y presentaba al público lector el lugar que al que más tarde volverá a lo largo de su obra para narrar la contienda desde otras perspectivas, como ocurre en *Una meditación* (1969), en *Saúl ante Samuel* (1980) o en *Herrumbrosas lanzas* (1983-1986). Este lugar no es otro que *Región*. En esta novela el lector tiene la sensación de que el autor intenta engañarlo y jugar con él constantemente, y es que nada parece ser real, empezando por el lugar en el que ocurren los acontecimientos narrados, Región, y siguiendo por los hechos relatados en los que se reconocen batallas y sucesos de la Guerra Civil española pero que tienen lugar en este pueblo inventado por Benet (Calvo 216-217). En *Volverás a Región*: «Benet se proponía representar mediante una estética simbólico-mítica la España desventurada y sin esperanza resultante de la guerra. ofrecía una imagen de profunda devastación física y moral, sin necesidad de argumentos edificantes con héroes proletarios ni incriminaciones a una burguesía cómplice de los opresores. A Benet le interesaba utilizar la novela como palestra de reflexión sobre la guerra civil, pero le interesaba tanto o más no ceder para ello a las facilidades de un discurso literario blando ni en su utillaje técnico ni en su elaboración verbal» (Gracia y Ródenas 569).

de la democracia, se produce un aumento más que considerable de textos sobre la guerra y la posguerra desde el punto de vista de los vencidos, casi como si se tratara de una «revancha» al régimen franquista y lo que éste había supuesto. Esta avalancha de relatos sobre la contienda española de 1936 encuentra la mejor manera de expresarse y difundirse en la autobiografía y en los textos testimoniales, así, comienza un nuevo momento histórico que da lugar a una nueva rememoración de la guerra que se refleja en una literatura de la memoria que, desde preceptos posmodernos, diluye los límites de historia y memoria y encuentra una nueva manera de narrar el conflicto (Moreno-Nuño 33-34).

De esta década destacamos tres autores cuyas obras son representativas de este periodo. En primer lugar la tetralogía que Luis Goytisolo tituló *Antagonía*, en la que se narra la historia de Raúl Fernández Gamide desde el final de la Guerra Civil española hasta el final de la Dictadura⁵⁵. La tetralogía la componen las siguientes novelas: *Recuento* (1973), que tuvo que publicarse en México en primer lugar; *Los verdes de mayo hasta el mar* (1976), *La cólera de Aquiles* (1979) y *Teoría del conocimiento* (1981)⁵⁶ (Pascual Gay 155-156). En segundo lugar, *Si te dicen que caí* (1973) escrita por Juan Marsé, una novela protagonizada por un grupo de niños que intentan sobrevivir en la Barcelona de la posguerra atravesada por la violencia y la miseria. Para ello, idean una estrategia ficcional, las *aventis*, que les ayudan a hacer frente a su realidad pues en ellas se entremezclan su entorno social, la memoria de la guerra y la cultura popular de la década de los cuarenta⁵⁷ (Champeau, «Juan Marsé» 2-4). En tercer y último lugar,

⁵⁵ En *Antagonía* se produce un proceso de extrañamiento del lector respecto a lo que lee y al narrador, y es que se pone sobre la mesa el problema de la ficción, que no deja de ser una construcción que emula la realidad en la que surge, de forma que, mediante sus novelas, Luis Goytisolo rompe con el realismo y con las relaciones que se crean entre autor-narrador y el lector que también pertenece a la ficción de *Antagonía*. Así, mediante su ciclo narrativo Goytisolo reflexiona sobre los cimientos de la novela y de la ficción y mediante esta reflexión también trata temas del pasado que siguen siendo importantes para la sociedad española contemporánea. Dicho de otra manera: «...sitúa en el centro de su preocupación el artificio narrativo y la escritura misma (...) muestra el espejo roto de la ficción, nos ofrece fragmentos de sutura, ha horadado los cimientos del edificio de presunciones sobre los que toda ficción se asienta. Pero en esta literatura hay mucho más que construcción, destrucción y reconstrucción del juego: el relieve de la artificialidad, el subrayado de los orificios que horadan la lógica de la literatura que puede servir para volver a mostrar los puntos fundamentales sobre los que se asienta “el topos” de la ficcionalidad en la literatura» (Pascual Gay 161-162).

⁵⁶ «Cada una de las novelas enfoca desde una ladera distinta dos aspectos, el de la escritura literaria (y más ampliamente el de la creación artística) y el de la textura moral de la burguesía intelectual catalana, pero junto a esa significación autónoma cada novela incorpora un cuadrante del sentido global de toda *Antagonía*. Goytisolo diseñó minuciosamente la obra como un sistema de interrelaciones simbólicas, como una arquitectura alegórico-dantesca repleta de reverberaciones y de mensajes cifrados que, sin embargo, no estorban al discurso, sino que permanecen invisibles y por eso las cuatro novelas admiten ser leídas sin acrobacias interpretativas» (Gracia y Ródenas 608-609).

⁵⁷ Todo el texto contiene un tono enigmático producido por la pluralidad de voces de los narradores y, especialmente, por las *aventis*, las cuales están presentes a lo largo de toda la novela y que confunden al lector al no estar señalada ni separadas del texto, al contrario forman parte del relato. Esto le sirve a Marsé

destacamos *En el día de hoy* (1976) de Jesús Torbado, en la que se elucubra cómo hubiera sido la posguerra si el bando republicano hubiera ganado la Guerra Civil y los generales golpistas los que hubieran tenido que exiliarse⁵⁸. Esta distopía creada por Torbado pese a estar situada casi cuarenta años atrás trataba problemas contemporáneos, y sobre todo, planteaba la misma duda que muchos ciudadanos tenían: una vez muerto el dictador y acabada la Dictadura qué pasaría con el país y cómo se iba a hacer frente a las consecuencias de haber vivido 40 años bajo un régimen autoritario⁵⁹ (Calvo 252-253).

1.2.1.4. Años 80 y 90, la distancia hacia la guerra aumenta

En la década de los ochenta la novela sobre la Guerra Civil experimenta un cambio de dirección significativo, en este momento el conflicto empieza a ser tratado no solo como un episodio histórico producto de unas circunstancias políticas y sociales concretas, sino que, en algunos textos, la contienda se desideologiza convirtiendo el relato bélico en un mito. Hasta este momento se había escrito mucho sobre la guerra pero, probablemente, debido a la cercanía temporal a los acontecimientos y la implicación emocional y personal de una parte importante de la población, en general había sido abordada desde textos más realistas, e incluso, testimoniales (Bertrand-Muñoz, «Novela» 28). La producción de novelas que trataban la guerra no descendió y podemos encontrar a lo largo de esta década diferentes maneras de abordarla: los planteamiento de Juan Benet en *Herrumbrosas*

para reflejar el contexto en el que se desenvuelven los personajes y que resulta casi incomprensible. Es por ello por lo que se inventan las *aventis* en un intento colectivo de entender la realidad que les rodea así como hacer frente a aquello que los asusta. Es decir, los niños buscan en la imaginación y en la ficción las respuestas para sus dudas y un refugio para escapar de sus temores, mientras que los adultos intentan aprehenderla mediante la razón. El resultado para ambos es el mismo, no consiguen comprender totalmente el mundo que les rodea y las causas que han conllevado esta realidad, por tanto, lo único que les queda es el caos, así, Marsé expresa esto mediante un discurso fragmentario y trastornado que refleja la vida de los personajes (Faix 152).

⁵⁸ *En el día de hoy* recibió el premio Planeta. Sin embargo, su recepción no fue uniforme, por una parte, la crítica fue tremendamente dura y rechazó tajantemente la novela porque consideraba que se trataba de un texto oportunista cuyo único interés había sido el cosechar un éxito comercial, para lo cual se había escogido un tema polémico que le aseguraba este seguimiento y ventas; por otra parte, y pese a estos comentarios, la respuesta del público a la novela de Torbado reafirma una tendencia de los años 70, después de la muerte de Franco, que consiste en el gusto de los autores y de los lectores por textos que trataban asuntos políticos actuales en la literatura (Castro Díez 24-25).

⁵⁹ En definitiva, queda patente que el objetivo final de la novela es el de conseguir llevar a cabo un proceso desmitificador de la historia de la Guerra Civil y de la producción literaria que se ha dedicado a tratar este tema, así como de sus protagonistas históricos más conocidos, los cuales también son sometidos a la misma desmitificación que el conflicto. Así, mediante la inversión del resultado del conflicto civil y la conclusión de que los damnificados por este tipo de acontecimientos históricos son siempre los mismos (el pueblo y las personas de origen humilde), Torbado pretende poner punto final a las reflexiones en torno a la guerra y, finalmente, superar ese episodio (Castro Díez 54-55).

*Lanzas*⁶⁰ (1983-1986) en las que el autor vuelve a su espacio creado: Región; la obra crítica y testimonial de Juan Eduardo Zúñiga de la que destacamos los libros de relatos *Largo noviembre de Madrid* (1980) y *La tierra será un paraíso* (1989); así como obras más llamativas y creativas, como las memorias ficticias de Juan Marsé bajo el título *Un día volveré* publicadas en 1982; relatos que tendían en mayor medida a la mitificación, como la novela *Mazurca para dos muertos*⁶¹ (1983) del ya consagrado Camilo José Cela⁶² o *Luna de lobos* (1985) de un escritor más joven como era en este momento Julio Llamazares, que ya pertenecía a otra generación de narradores y que abordaba la lucha guerrillera clandestina contra el régimen (Langa Pizarro 112-113).

En la Transición y, especialmente, en los años 90 se extendió un malestar social respecto al pasado y a la actitud que se había tenido y se tenía para con las víctimas y los supervivientes de la Guerra Civil (republicanos, socialistas, comunistas, etc.) que no

⁶⁰ *Herrumbrosas lanzas* es un relato sobre la Guerra Civil que sirve de trasfondo realista para todas las novelas anteriores que tenían lugar en la inventada localidad de Región, de manera que permite, mediante sus alusiones concretas al espacio y al tiempo, reconstruir y comprender mejor el lugar en el que se sitúan el resto de novelas anteriores y el contexto temporal en el que se enmarcan (Sanz Villanueva 166). Este ciclo culmina un proyecto literario y constituye la primera vez que Juan Benet aborda la Guerra Civil española directamente, centrándose en detalles estratégico-militares concretos de este conflicto, ya que hasta este momento las referencias a la contienda habían sido indirectas (Gracia y Ródenas 732). En *Herrumbrosas lanzas* se presenta la memoria colectiva republicana a la que no se había prestado demasiada atención hasta este momento, posibilitando la transición de los personajes del ámbito privado al público. Esto permite una concienciación ideológica y la creación de una identidad que pueden compartir los habitantes de Región y que les empuja a luchar por una idea. Así, la propuesta narrativa de la memoria que Benet presenta mediante estas novelas se fundamenta en dos ideas primordiales: por una parte, la conciencia irrefutable de la fragmentariedad de la memoria colectiva que está formada por diferentes voces que no tienen por qué coincidir sino que pueden divergir radicalmente; y por otra, que la reconstrucción de esta memoria debe llevarse a cabo teniendo en cuenta el contexto en el que surgió y en el que se está convirtiendo en un discurso construido, así como el fin que se persigue con este, dado que es en este espacio donde el sujeto enunciativo y su visión del conjunto es determinante (Minardi 195).

⁶¹ Cela construye la estructura narrativa de *Mazurca para dos muertos* sobre tres ejes temáticos: en primer lugar, el espacio en el que se enmarca la historia principal, la Galicia rural de los años treinta y principios de los 40, mostrando la naturaleza que moldea las tradiciones y costumbres, los habitantes de este territorio, su lenguaje etc.; en segundo lugar, los hechos que constituyen la historia central de la novela, esto es, el asesinato en la retaguardia de la Guerra Civil de Afouto y de la venganza de la familia que responde a las leyes de la tierra y que se materializa en el «ajusticiamiento» de Moucho, el responsable de la muerte de Afouto; y en tercer lugar, el estallido de la Guerra Civil española que sirve de telón de fondo y como punto de inflexión para el pueblo en el que suceden estos hechos, así como sus vecinos y vecinas, que tras la guerra cambian irreversiblemente (Giménez-Frontín 88-89). Y es que en la novela la identidad de los personajes se fundamenta en la pertenencia o no a un clan y el acatamiento de las leyes que imperan en el mundo rural y que no se corresponden con otras que pueden llegar desde fuera. Así, la creación de la alteridad, cuya expresión más extrema es el asesinato de Moucho por un ajuste de cuentas entre clanes del pueblo, no se basa en motivos ideológicos que dividen a la sociedad en privilegiados y oprimidos ni nacionalistas, es decir, no importa la clase a la que pertenecen ni su procedencia, ni si hablan la lengua del lugar, sino que lo determinante para ser el «otro» es el desarraigo y la traición a las normas que tácitamente rigen la vida en esa Galicia rural (Giménez-Frontín 108-109).

⁶² Curiosamente, otro escritor ya consagrado y que no había tratado explícitamente la Guerra Civil española en su producción hasta este momento, el vallisoletano Miguel Delibes, publica en 1987 *377A, madera de héroe* (Langa Pizarro 115) una novela en la que se aborda la contienda como un acontecimiento importante de la vida del protagonista que narra el texto.

habían recibido ningún tipo de reconocimiento (Fernández Prieto 44). De manera que el sentimiento de deuda con el pasado se convierte en el motor de muchas novelas de este momento, así, los autores adoptan posicionamientos políticos y morales explícitos tanto dentro de sus obras como fuera (Macciuci 31). Es en esta época en la que los novelistas empiezan a acudir a la memoria histórica para la elaboración de sus novelas (Bertrand Muñoz, «Trauma» 93). Otra de las razones por la que los escritores de este momento se sienten exhortados a acudir a la memoria histórica y a la búsqueda de testimonios de la Guerra Civil, es la urgencia surgida por la continua desaparición de testigos directos (Gómez López-Quiñones, *Guerra* 24). Este será el contexto en que surgirá el *boom* de la memoria, como respuesta a esta sensación de malestar o de inconformismo.

1.2.2. La novela de la memoria reciente

En el siguiente apartado vamos a centrarnos en la novela de la memoria, es decir, aquella narrativa cuyo rasgo principal es la recuperación de la memoria y el empleo del recuerdo (Alonso, *Novela* 83). Los textos que pertenecen al grupo que recibe esta denominación comparten tres rasgos generales: en primer lugar, la distancia existente entre los hechos históricos y los autores y autoras, que también suele reflejarse en las novelas; en segundo lugar, la perspectiva desde la que se relata la Guerra Civil, la cual suele estar fuertemente influenciada por testimonios, memorias y lecturas, esto se traduce en una presentación crítica de la guerra que alimenta los debates existentes a este respecto. En último lugar, una de las preocupaciones de los escritores y escritoras contemporáneas a la hora de construir relatos basados en la memoria o en testimonios históricos, ha sido la representación literaria de temas y acontecimientos traumáticos y problemáticos debido a la gran carga emocional de estos. Frente a ello, los y las autoras han elegido, en numerosas ocasiones, la fragmentariedad y la plurivocidad como métodos efectivos para reflejar las contradicciones vigentes respecto a la memoria de la Guerra Civil y como la mejor forma de representar una verdad literaria que no caiga en afirmaciones absolutas ni en discursos únicos e irrefutables⁶³ (Banerjee 2-3). Así, las novelas sobre la Guerra Civil española de finales de los años 90 y los primeros años de los 2000 presentan un mayor interés para nuestro trabajo, dado que muestran los problemas de las víctimas de la guerra y del Franquismo creando una nueva narrativa con un elemento sentimental muy

⁶³ Así, frente a novelas que se centran en una memoria concreta y se limitaban a lo establecido por ella, *El vano ayer* de Isaac Rosa (2004), por ejemplo, presenta una memoria plurívoca y fragmentaria que pretende ser más justa con un pasado complejo y poliédrico (Martín Gijón, «Cambio» 38).

presente (Faber, «Novel» 82). Asimismo, la atención de los autores que escriben novelas sobre la Guerra Civil española, suele centrarse en uno de los bandos de la guerra, el republicano, intentando recuperar y reconstruir sus cualidades políticas, sentimentales y culturales (Gómez López-Quiñones, *Guerra* 16).

Por otra parte, la literatura de la memoria ha recogido a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y en el XXI numerosos testimonios de los conflictos políticos que han marcado este periodo por su brutalidad y violencia. De esta manera, se ha reivindicado la existencia de una violencia que había intentado ser ocultada por diferentes sectores del Estado y del poder, precisamente porque habían sido ellos quienes la habían ejercido. Así, en estos textos, el testimonio de las víctimas que han sufrido las consecuencias de la violencia que protagoniza estas novelas se han convertido en la principal manera de denunciarla⁶⁴ (Caña Jiménez 5-6). Esta literatura se ha nutrido, además, de los debates y conflictos creados en torno a las responsabilidades devenidas del tratamiento de un pasado tan difícil como el de la guerra. Así, tras el periodo conocido como «Transición» las novelas de la Guerra Civil española estarán marcadas por una perspectiva más personal, de búsqueda identitaria que hará que la teoría acerca de estas novelas empiece a referirse a ellas como novelas de la memoria o de la posmemoria⁶⁵ (Díaz 210). En consecuencia, estos relatos no pueden ser imparciales ya que los recuerdos que los autores y autoras escogen ficcionalizar responden a un fin ideológico que no es otro que recuperar una memoria condenada al olvido y poner de relieve la existencia de heridas que siguen abiertas (Bungård, «Sombras» 87).

Esta cuestión entronca con las teorías de Walter Benjamin respecto a lo que identificó como *Bild*, imagen o imagen dialéctica, que englobaba toda una filosofía de la historia y de la memoria, de manera que la aparición de una de estas «imágenes» suponía la presentificación de algo ausente, en palabras de Benjamin:

...imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación (...) imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación

⁶⁴ En los últimos años las novelas que se ocupan del final de la Dictadura y de la Transición han aumentado considerablemente, lo cual no impide que todavía hoy, novelas sobre la Guerra Civil o la Dictadura se conviertan en *best-seller*, como demuestran las últimas novelas de Almudena Grandes (González Gómez 116-117).

⁶⁵ Un término propuesto por Marianne Hirsch que hace referencia a la memoria de los descendientes de un trauma que rememoran lo ocurrido a sus padres mediante las narraciones y los símbolos que heredan, es por ello por lo que su memoria, en ocasiones, puede resultar más fuerte que la memoria de primera mano, ya que la forma en la que la posmemoria se relaciona con el origen del trauma es la representación y la recreación (las cuales habitualmente surgen del silencio y de los vacíos) (Hirsch, «Surviving» 9).

del presente con el pasado es puramente temporal, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: de naturaleza fugitiva, no temporal. Solo las imágenes dialécticas son imágenes auténticamente históricas, esto es, no arcaicas. La imagen leída, o sea, la imagen en el ahora de la cognoscibilidad, lleva en el más alto grado la marca del momento crítico y peligroso que subyace a toda lectura (465).

En definitiva, las imágenes dialécticas suponen una nueva hermenéutica del pasado pues implican un nuevo acto comunicativo entre el lector o receptor del texto en el que se insertan o con el que se relaciona la imagen en cuestión y esta producción. Ulrich Winter ha aplicado las teorías benjaminianas al análisis de la novela memorialista y ha observado que estas imágenes dialécticas tienen su correlato en la novela de la memoria y, especialmente, en todo el aparato paratextual (no narrativo) del que se acompañan muchas de estas. Esto consiste en que estos relatos suelen servir para reforzar lo contado ya que estas imágenes tienen carácter vivencial⁶⁶. En esta nueva comunicación, la relación entre la Historia y la ficción cambia pues el pasado se presentifica de una manera irrefutable y material, en estas imágenes la Historia se presenta tal cual, sin la necesidad de pasar por el reconocimiento y la reflexión del recuerdo, deja de ser un ente pasivo de los relatos de la memoria y se presenta de manera activa (Winter, «Concienciación» 60-63).

Por otro lado, es importante tener en cuenta que la novela de la Guerra Civil española es esencialmente híbrida, y por ello, podemos encontrar textos en los que se combinan diferentes géneros ficcionales y no ficcionales como la autobiografía, el género policiaco, de aventuras, teatro, crónica periodística, investigaciones históricas etc. (Bertrand Muñoz, «Trauma» 93). Esta condición híbrida, además, muestra la manera en la que el autor ha tenido acceso a la historia que cuenta y que no pudo vivir de primera mano. En este proceso la memoria suele ser indispensable ya que es el medio por el cual se une el pasado en el que se enmarcan los hechos narrados y el presente en el que se recupera esta

⁶⁶ Podemos observar el empleo de este tipo de imágenes, tanto materiales, en formatos fotográficos, como vemos en *Soldados de Salamina* como imágenes simbólicas y efectistas, como explica Winter utilizando un fragmento de *El vano ayer* de Isaac Rosa: «[...] cientos de hombres fueron encajados [...] en una fosa común que cubrieron con cal y en la que después de tanto años se habrá desintegrado la carne y solo quedarán las balas, lo proyectiles abandonados, ese pedazo de plomo que permanece caliente, fijo en su trayectoria, entre la cal solidificada» (Rosa 2004, 248). (...) Las “balas” constituyen una “imagen dialéctica” benjaminiana en la medida en que representan o, mejor dicho, cosifican la idea de la transversalidad temporal. Esta se concreta, en este caso, en el calor “permanente” de aquel “pedazo de plomo”. Lo que interesa en estas imágenes dialécticas no es el simbolismo en sí de los objetos, esto es, el hecho de que la bala *represente* la memoria de un acontecimiento trágico, sino la forma en la que el objeto *encarna* la carga presenciadora del pasado» («Concienciación» 61-62).

memoria y se elabora la novela, al mismo tiempo que se demuestra la vigencia del pasado en el presente (Luengo 47).

En este trabajo, dado que nuestro objetivo es el análisis de novelas que tratan la Guerra Civil española, vamos a centrarnos en este eje y, especialmente en su representación literaria. En la novela de memoria sobre la Guerra Civil española no se plantea simplemente la vuelta a un pasado con el fin de aprender de él lo necesario para corregir el presente, sino que la constante vuelta a hechos ya pasados se hace con el objetivo de encontrar el origen de problemas que sufrimos en el presente (Velasco Marcos 233-234). En este sentido, la novela del siglo XXI marca una diferencia respecto a la de los 80 y 90 y es que mediante las reflexiones respecto a la ficcionalidad y a la literariedad de las hibridaciones que se dan, en ocasiones, dirigen sus críticas a la Transición desde una perspectiva propia del presente, esto es, desde un contexto que sufre y experimenta las consecuencias de un proyecto político que se considera que ha fracasado (Martínez Rubio, «Identidades» 12).

Asimismo, esta situación especial, de pervivencia del conflicto de la Guerra Civil después de tantos años, se ha convertido en una herencia histórica que se ha traducido de muchas maneras diferentes: venganza, restitución, culpa, etc. Por esta razón, los escritores y las escritoras que han abordado la contienda lo han hecho desde dos posiciones, principalmente: por una parte, desde la perspectiva de herederos de un pasado y su forma de enfrentarse al mismo; y por otra, la de aquellas novelas presentadas como una forma de restitución de la voz de aquellos que fueron violentamente silenciados y de recuperar unos testimonios que, de otra manera, se habrían perdido irremediablemente, de manera que la ficción se ve superada por la estrecha relación que la historia narrada tiene con la realidad (Pozuelo Yvancos, *Novelas* 253). Esto enlaza con otra de las razones que explicaría tanto la proliferación de textos memorialísticos sobre la Guerra Civil española, como el interés de un amplio público lector que ha consumido este tipo de literatura: el temor que existe hoy en día por la desaparición inevitable de los protagonistas y últimos testigos vivientes de aquella época, ya que son los únicos que pueden esclarecer algunos de los episodios que siguen ocultos⁶⁷ (Macciuci 36).

Por su temática podría pensarse que estas novelas pertenecen al género de «novela histórica». Sin embargo, el uso particular de los hechos históricos y su combinación con

⁶⁷ Es más, todas las novelas tienen como rasgo común la preocupación que muestran frente a la desaparición de los últimos testigos directos (Gómez López-Quiñones, *Guerra* 24).

aspectos narratológicos que, en ocasiones, crean anacronismos impropios de este género, deja claro que no podemos considerarlas solo novelas históricas (Izquierdo 7). Así, el fin último por el que surgen muchas de estas obras es acabar definitivamente con el silencio que había imperado respecto a la Guerra Civil y el olvido que se había impuesto tras la Transición⁶⁸. Incluso algunos teóricos explican este *boom* literario y memorialista como la respuesta que debía haberse producido desde la literatura al final de la dictadura franquista hacia su censura, y que se ha postergado hasta el principio del siglo XXI (Larraz 355).

1.2.2.1. El *boom* de la memoria

En cuanto al *boom* de la memoria que se ha podido observar en las últimas décadas del siglo XX y la primera del XXI, muchos lo relacionan con la tendencia histórica de este momento, de aceleración y desarraigo respecto a las concepciones socio-políticas tradicionales y una incertidumbre respecto al futuro⁶⁹. Así, autores como Pierre Nora identificaban en esta demanda y búsqueda multitudinaria del pasado, y de la memoria de este, una reacción frente a esta situación, es decir, la demanda de la memoria se produciría porque la sociedad percibe una ausencia de esta (19). Huyssen, por su parte, lo relacionaba con otras cuestiones:

The memory boom, however, is a potentially healthy sign of contestation: a contestation of the informational hyperspace and an expression of the basic human need to live in extended structures of temporality, however they may be organized. It is also a reaction formation of mortal bodies that want to hold on to their temporality against a media world spinning a cocoon of timeless claustrophobia and nightmarish phantasms and simulations. In that dystopian vision of a high-tech future, amnesia would no longer be part of the dialectic of memory and forgetting. It will be its radical other. It will have sealed the very forgetting of memory itself: nothing to remember, nothing to forget (*Twilight* 9).

Además, el carácter masivo de la memoria y de su presencia en la cultura no sería sino una expresión más de la cultura de masas y consumista de este momento histórico,

⁶⁸ Esto respondería a la vinculación de la memoria con la justicia, de manera que incluso se ve en la memoria una manera de hacer justicia. Sin embargo, esta es solo una de las materializaciones de la memoria que estaría relacionada con su variante ejemplar (Todorov 32).

⁶⁹ Antonio Gómez López-Quñones en su libro *La guerra persistente* plantea una reflexión sumamente interesante respecto a la nueva novela sobre la Guerra Civil y su manera de abordar la memoria, y es que este renovado interés por lo ocurrido hace más ochenta años puede deberse a que el conflicto civil ya no es un tema conflictivo o que promueva una actitud crítica, o bien que las formas en las que se representa actualmente la guerra han conseguido neutralizar totalmente este potencial, es decir, en los últimos años la guerra y todo lo que ella conlleva se han convertido en un artículo de consumo cómodo (*Guerra* 14-15).

lo cual supondría dos cosas: por una parte, que los medios de representación y de difusión de la memoria determinarían irremediabilmente los discursos memorialísticos que podemos encontrar; y por otra, la imposibilidad de apelar a un espacio que se encuentre fuera de la cultura comercial y masiva que impera, lo cual obligaría a idear estrategias de representación desde dentro de este marco cultural⁷⁰ (Huyssen, *Present* 18-19).

En el caso de la memoria de la Guerra Civil española, esta ha estado siempre presente, especialmente en el ámbito cultural (cine y literatura), pero hasta recientemente no tuvo la respuesta masiva por parte del público que se produjo en los años 90 y 2000 (Bernecker 69-70). Ejemplo de este *boom* de la memoria son el éxito editorial de novelas como *Soldados de Salamina*, *La voz dormida* o *El vano ayer*, todas publicadas en los primeros años 2000 y adaptadas al cine; la aparición de muchos trabajos tanto académicos como de divulgación, documentales, así como la reedición de textos descatalogados de décadas anteriores que habían tratado cuestiones parecidas y que tuvieron una segunda vida en este momento⁷¹. Toda esta producción cultural sirve al mismo tiempo para difundir el interés público por la memoria de la guerra y la represión y como muestra de su expansión (Del Río Sánchez 118-119).

En las primeras décadas de los 2000 la Guerra Civil no solo ha continuado presente en la producción literaria en español, sino que, para algunos autores, las obras en las que trató este conflicto se han convertido en sus textos más relevantes pues, gracias a ellos,

⁷⁰ Esto es, en la literatura encontramos tanto los fundamentos de la estructura que se quiere destruir como las herramientas mediante las que podemos hacerlo, como explica David Becerra Mayor: «...el poder de la literatura hay que buscarlo en otro lugar que no pase por reducir la literatura a mera herramienta o instrumento que, de forma más o menos vertical, sirva para comunicar una verdad extrínseca a ella, a someterse a una verdad que le es exterior. (...) considero que el poder de la literatura no se encuentra en su capacidad de convencer, influir o transmitir una verdad extrínseca a los lectores, sino en su *sentido* mismo, en la verdad que la constituye, en su relativa autonomía con respecto a sus lectores y, por supuesto, respecto a su autor. (...) En la literatura es posible observar la puesta en escena de la ideología, el modo en que la ideología opera, desplazando y armonizando las contradicciones, para asegurar la reproducción del sistema. El poder de la literatura permite asimismo identificar la literatura del poder, la manera en que los textos literarios, como operadores privilegiados de ideología, legitiman y reproducen la ideología dominante. Pero el carácter inacabado y radicalmente histórico de la literatura, la manera en que reproduce un inconsciente ideológico contradictorio y conflictivo, permite también identificar las grietas que se abren en la ideología, por donde los discursos emergentes y sus estructuras de sentimiento anuncian la posibilidad de un mundo *otro*. Este es el poder de la literatura» (*Acontecimiento* 158; 160).

⁷¹ «La clave en estas novelas no se encuentra en datos documentados, sino en la elaboración de recuerdos en segundo grado, lo cual aporta algo novedoso a la experiencia del pasado. El orden de lo imaginario concede a los datos y a los hechos empíricos otra significación, los distingue de los hechos que almacena la memoria común o la llamada «memoria histórica». (...) Y es que la investigación de los autores mencionados no se apoya en documentos, más bien se afianza en el terreno movedizo de un no-saber que lleva a querer saber, anudando verdad y verosimilitud, rememorando un pasado que no se dio y que no es recuperable más allá del relato de ficción. La novela artística como espacio de rememoración no es ideológica, cierto discurso crítico lo es en exceso» (Bungård, «Memoria» 152-153).

han conseguido establecerse dentro del mercado editorial, este sería el caso de Manuel Rivas, Javier Cercas o de Dulce Chacón, entre otros⁷². Además, acompañando a la aparición de los textos literarios que abordan la Guerra Civil, también han sido numerosas sus adaptaciones a medios audiovisuales, especialmente al cine; todo ello al mismo tiempo que otros medios (la televisión, el cómic, los videojuegos) también han elegido la Guerra Civil de 1936 como tema de sus narraciones o como conflicto en el que situar sus tramas⁷³ (Gil González 212).

⁷² Como señala Gil González, el fenómeno de la Guerra Civil en la novela contemporánea ha tenido consecuencias diversas, y una de ellas es la ingente cantidad de textos que han abordado este momento traumático del pasado con muy distintos resultados y recorridos: «Pero lo cierto es que en los últimos años, los que corresponden especialmente con lo que llevamos del siglo XXI, la guerra civil no solo mantiene su presencia como tema literario, sino que se hipertrofia en nuestra novelística reciente convertida en el motivo central de autores y obras que han alcanzado una enorme notoriedad, como Manuel Rivas, *El lápiz del carpintero* (1998), *Los libros arden mal* (2006) o Javier Cercas *Soldados de Salamina* (2001) y que inmediatamente han atraído sobre sí la atención de las narrativas audiovisuales (...) *Un largo silencio* (2000) de Ángeles Caso, premio Fernando Lara; *Cielos de Barro* (2001) de Dulce Chacón, sobre la investigación policial de un asesinato ¿de/en la guerra?; *La mula* (2003) de Juan Eslava-Galán, de tintes heroicos y satirizantes; *La voz dormida* (2003) de Dulce Chacón sobre las mujeres presas en la cárcel de Las Ventas; *Los girasoles ciegos* (2004) de Alberto Méndez, relatos sobre la intrahistoria de los derrotados; *Carta Blanca* (2004) de Lorenzo Silva, en torno a la guerra de Marruecos y la guerra civil; *Pan negro* (2004) de Emili Teixidor, memoria-ficción escrita en catalán sobre la educación sentimental en la posguerra; *Un encargo difícil* (2005) de Pedro Zarraluki, ambientada en las Islas Baleares; *Camino de hierro* (2007) de Nativel Preciado, en León; *La enfermera de Brunete* (2007) de Manuel Maristany, de carácter sentimental; *Diario de una pistolera anarquista* (2007) de Miquel Mir, biografía a partir del cruento diario de José Serra; *Esperando a Robert Capa* (2009) de Susana Fortes, de nuevo drama sentimental sobre la relación de una chica judía y el fotógrafo en España y Francia durante la guerra; *Una mañana de marzo* (2009) de Joaquín M. Barrero, sobre los niños de la guerra en Rusia; *Inés y la alegría* (2010) de Almudena Grandes –segunda parte de unos galdosianos *Episodios de una guerra interminable* que se iniciaron en 2007 con *El corazón helado*, novela sobre la que volveremos en la segunda parte de este ensayo– sobre el frustrado proyecto de invasión por el maquis del Valle de Arán; *El silencio de las hayas* (2010) de Mikel Alvira novela coral esta vez ambientada en Navarra; *Dime quién soy* (2010) de Julia Navarro, en el ámbito del *best-seller* de aventura e intriga histórica; *Si a los tres años no he vuelto* (2011) de Ana R. Cañil, sobre las cárceles de mujeres y la historia de niños robados tan de actualidad hoy en día desde el punto de vista social; o *Donde nadie te encuentre* (2011) de Alicia Giménez Bartlett, sobre el maquis que actuó en la comarca del Maestrazgo, constituyen algunas de las muy variadas muestras que podrían aducirse al respecto publicadas durante el periodo señalado, como muestra de la sistematicidad del fenómeno, y en alguna medida, también de su inflación o devaluación, según el caso» (Gil González 212-213). Como podemos observar gracias a esta lista elaborada por Gil González, la cantidad de novelas que han abordado la guerra o que han escogido este momento histórico para contextualizar las historias que querían narrar es ingente y se ha convertido en un verdadero fenómeno literario.

⁷³ De hecho, podemos entender el *boom* de la memoria como un fenómeno interdisciplinar: «La presencia comparada en el repertorio de tratamientos similares desde las narrativas audiovisuales y gráficas dominantes, en los campos cinematográfico y televisivo, el cómic o el videojuego, autorizan en nuestra opinión a postular la existencia de un *ciclo intergenérico* o (*inter*)*género* de la guerra civil española muy productivo en este mismo periodo. Películas recientes y tan exitosas como *El laberinto del fauno* (2006) de Guillermo del Toro o *Pa Negre* (2010) de Agustí Villaronga –algunas como esta última, derivada de la novela homónima de Emili Teixidor, adaptaciones intermediales de otros textos–; series de televisión ambientadas en los antecedentes o las consecuencias de la guerra y la dictadura resultante, desde *La señora* (TVE, 2008-2010) y *14 de abril. La República* (TVE, 2011) a *Amar en tiempos revueltos* (TVE, 2005-) o, ya extendida sobre los años de la Transición a la democracia, *Cuéntame* (TVE, 2001-) –muchas de ellas motores intertextuales de nuevas *intermediaciones* que regresan a la literatura en forma de novelizaciones *transmedia*–; novelas gráficas emblemáticas como *Un Largo Silencio* (1998) de Miguel Gallardo o *El arte de volar* (2009) de Antonio Altarriba y *Kim* transitan igualmente por los lugares de la memoria y el trauma

Como ya hemos señalado, uno de los aspectos más llamativos de estas novelas es el éxito editorial del que han gozado y, que en un primer momento fue totalmente inesperado⁷⁴ dado que el tema de la Guerra Civil, como hemos dicho anteriormente, ha sido tratado desde la misma guerra de formas muy diferentes y en ocasiones teniendo un éxito y relevancia considerables⁷⁵. Asimismo, la particularidad del éxito de las primeras novelas del siglo XXI (especialmente *Soldados de Salamina* de Javier Cercas), es que crearon una corriente que muchos novelistas después de ellos han seguido con notoriedad. Es por ello por lo que no se puede analizar uno de estos textos sin tener en cuenta el entorno en el que surge y el resto de novelas que se han escrito sobre la Guerra Civil con las que dialoga (Hansen y Cruz Suárez 32).

1.2.2.2. La cultura de la memoria actual en España

La nueva novela de la memoria se caracteriza por la tendencia de traer al momento presente hechos del pasado para explicar tanto lo ocurrido, que suele ser traumático, como un presente que busca en el ayer soluciones para el futuro y que quiere ser el depositario de la memoria recuperada. Así, la relación entre presente y pasado ha cambiado ya que con la aparición de las imágenes dialécticas y las nuevas formas de novela en las que la fragmentariedad es un rasgo primordial, las narraciones se han convertido en un tejido de imágenes, lugares y personajes. Esto se traduce en una desnarrativización de la memoria que nos aleja de un pasado en el que ya no nos reflejamos, ni nos identificamos con lo ocurrido, al mismo tiempo que facilita la globalización de la memoria colectiva (Winter, «Concienciación» 64-65).

Según Andreas Huyssen, las materializaciones de la memoria cultural en las sociedades occidentales de las últimas décadas del siglo XX constituyen un discurso

asumido en segunda generación por los hijos que relatan la historia de sus padres reproduciendo el esquema narrativo-generacional del *Maus* de Art Spiegelman; e incluso en forma de videojuego, *Sombras de guerra. La guerra civil española* (2007, Legend Studios) y su secuela-expansión *Objetivo: España* representan bajo el formato de la estrategia en tiempo real (RTS) los escenarios de las principales campañas de la guerra española, presentados con una cierta pretensión de contextualización y rigor histórico no exenta de contradicción con el sentido de eslóganes promocionales del tipo “decide el bando al que perteneces” o “La Guerra Civil española”. *Objetivo España* pretende ser históricamente fidedigno, aunque finalmente cualquiera de los dos bandos puede ganar la Guerra Civil Española en función de cuál de ellos lleve el jugador» (Gil González 214).

⁷⁴ «Este éxito editorial ha sobrepasado cualquier expectativa, no solamente dentro del campo del discurso historiográfico, sino también dentro de todos los géneros (...). No cabe duda de que esta enorme cantidad de material textual ha venido a reforzar y acentuar el grado de intensidad del debate político en torno a la Guerra Civil» (Hansen y Cruz Suárez 22).

⁷⁵ Es el caso de las novelas de Antonio Muñoz Molina *El jinete polaco* y *Beatus Ille* o *Luna de Lobos* de Julio Llamazares (Larraz 349).

contrastante respecto a la concepción de la modernidad, que imperaba hasta este momento, y que se fundamentaba en un utopismo marcado por el progreso y desarrollo ilimitado. Frente a ello, el auge de los discursos memorialísticos señalaría la crisis de esta concepción por la relación intrínseca de los movimientos por la memoria con procesos de democratización y de defensa de los derechos humanos (*Present* 26-27). Asimismo, el recurso al recuerdo, en este momento, marca también un cambio fundamental respecto a la manera de recordar propia de la modernidad que estaba estrechamente relacionada con la cristalización de la memoria en museos y monumentos. En la conceptualización de la memoria social y colectiva actual que parte, generalmente, del recuerdo como agente de construcción identitaria⁷⁶, tanto en nuestro presente como en nuestros lazos con el pasado, con el fin de esbozar un futuro que responda a estas cuestiones, su principal rasgo definitorio es su transformación continua para responder a las mentalidades en las que surge (Huyssen, *Twilight* 249-250).

En consecuencia, el nuevo arte de la memoria que podemos apreciar en las ficciones de los últimos años, ha tendido a ser más metafórico y simbólico, aludiendo especialmente a la materialidad a la que suele aferrarse la memoria cuando los datos y vestigios del pasado se hacen más inmateriales. Así la literatura, en este caso, se convierte en el espejo de una sociedad en la que impera el olvido, que ha contribuido a que se ignore incluso esta omisión de lo perdido, y de la memoria cultural que mediante la estética y la recreación ficcional intenta recuperar la memoria extraviada (Assmann, *Cultural* 357).

De este modo, el análisis de este tipo de novelas, las que pertenecen al *boom* de la memoria, resulta relevante, especialmente, por su papel en la creación de una memoria colectiva y social que se fundamente en consensos generales acerca de este pasado que superen los discursos esencialistas que simplifican el conflicto de la guerra y de la Dictadura a una lucha maniquea entre buenos y malos. Esto es, crear una memoria colectiva que, partiendo de la comprensión de la situación y contexto socio-histórico en el que se enmarca el pasado traumático, elabore un recuerdo social que sirva para el

⁷⁶ «Lo que hoy se llama comúnmente memoria, en el sentido en que se habla de memoria obrera, occitana, femenina, es al contrario el acceso a una conciencia histórica de una tradición difunta, la recuperación reconstitutiva de un fenómeno del que estamos separados, y que interesa directamente a aquellos que se sienten sus descendientes y herederos; una tradición que la historia oficial no había sentido necesidad de considerar porque el grupo nacional se había construido a menudo sobre su sofocación, sobre su silencio, o porque no había aflorado como tal en la historia. Pero una tradición que esos grupos ahora en vías de integración a la historia nacional sienten la necesidad urgente de reconstituir con los pocos medios disponibles, desde los más salvajes hasta los más científicos, porque es constitutiva de su identidad. Esa memoria es de hecho su historia» (Nora 184).

presente (Hansen, «Patrón» 102-103). Asimismo, y siguiendo la misma lógica acerca de la rememoración, el estudio de la novelística actual (o de las últimas dos décadas) que ha abordado la guerra, tampoco puede hacerse obviando el entorno socio-político y la realidad cultural en la que surgen y son recibidas estas obras. No hay que olvidar que los y las autoras detrás de estos textos son personas con ideologías y cosmovisiones que bien pueden coincidir con la hegemonía política vigente o con la consideración tradicional y maniquea de la guerra, de manera que reproducen este esquema⁷⁷; bien pueden buscar, mediante sus novelas, proponer una memoria alternativa, que descubra a los y las lectoras una parte del pasado que probablemente desconocían y que no forma parte de los discursos dominantes⁷⁸, y por lo tanto, su objetivo respondería en mayor medida a romper con esa perspectiva tradicional (Bungård, «Memoria» 143).

Hoy en día los estudios de la memoria se han centrado especialmente en los aspectos socio-culturales de esta, de manera que se ha dejado atrás la conceptualización de carácter cognitivo de la memoria, como capacidad mental de retención de vivencias y experiencias y su procesamiento. Esto supone que se estudia la memoria atendiendo a su interrelación con las construcciones culturales que encontramos en la sociedad; así, incluso las

⁷⁷ «Esta corriente narrativa, que podemos definir como dominante o hegemónica, está compuesta por novelistas que se presentan a sí mismas como *aidelógicas*; son novelas donde el conflicto político y social está siempre eludido –o mejor: desplazado– y no se propone entre sus objetivos intervenir sobre lo público; se basta en algunos casos con entretener, en otros con ser *literaria*, signifique lo que eso signifique, pero inconscientemente participan en la legitimación y la reproducción ideológica, (...) Las relaciones sociales y de producción del capitalismo avanzado producen una ideología que la literatura, inconscientemente, reproduce y legitima en sus textos. La ideología del capitalismo avanzado (...) dibuja un mundo donde la lucha de clases ha sido superada y donde la ideología ya no ocupa el centro de las tensiones políticas (...) La contradicción radical del capitalismo –la contradicción capital/trabajo– se desplaza a favor de otras asumibles por la ideología dominante. En este sentido, los conflictos que la novela de la no-ideología presenta encuentran su explicación siempre en el *interior* del sujeto, nunca en su *exterior* (realidad histórica, política y social). Esta operación de desplazamiento es claramente ideológica y, como tal, tiene unos efectos ideológicos inmediatos (en la medida en que articula y organiza una visión del mundo): para solventar cualquier conflicto, sea de la naturaleza que sea, no habrá que buscar sus causas en el exterior del sujeto y, una vez localizadas, tratar de actuar sobre ellas y transformar sus efectos; al contrario, habrá de buscar en el interior del sujeto. Será el individuo, haciendo uso de su subjetividad plena y autónoma, quien, de acuerdo con el ideologema neoliberal, deberá cambiar, adaptarse a la nueva situación, para sobreponerse a ella. En el neoliberalismo –según reza su relato– no hay explotado, sino perdedores responsables de su derrota» (Becerra Mayor, *Acontecimiento* 64-65).

⁷⁸ Benjamin lo explica de la siguiente manera: «El historicismo culmina con pleno derecho en la historia universal. Y quizás con más claridad que de ninguna otra se separa de ésta metódicamente la historiografía materialista. La primera no tiene ninguna armadura teórica. Su procedimiento es aditivo; proporciona una masa de hechos para llenar el tiempo homogéneo y vacío. En la base de la historiografía materialista hay por el contrario un principio constructivo. (...) El materialista histórico se acerca a un asunto de historia únicamente, solamente cuando dicho asunto se le presenta como una mónada. En esta estructura reconoce el signo de una determinación mesiánica del acaecer, o dicho de otra manera: de una coyuntura revolucionaria en la lucha a favor del pasado oprimido» (189-190). Es decir, que no se limita a reflejar hechos y acontecimientos sino que nutre los debates y las reflexiones que tienen como objetivo transformar la realidad.

memorias individuales y privadas se entienden en tanto en cuanto son producto de las interacciones de los individuos con su entorno y de su proceso de socialización⁷⁹ (Papoulias 114-115). Sebastiaan Faber ha analizado el impacto de la memoria y su auge en el ámbito académico, y es que es indudable la importancia que este tema ha tenido y sigue teniendo últimamente en nuestra sociedad y que por su carácter polémico y controvertido ha acercado a la academia a los movimientos sociales, tanto es así que tal y como dice Faber: «nos ha permitido concebir nuestro trabajo en función de un compromiso sociopolítico concreto y mantener la ilusión de que estamos participando, aunque sea de modo indirecto, en una lucha digna e importante» («Actos» 41).

Del mismo modo, la nueva narrativa de la Guerra Civil, en general, ha sido juzgada atendiendo a su contenido político tanto o más que a los aspectos literarios⁸⁰, esto demuestra la existencia de un debate ideológico del que forma parte la guerra (Faber «Novel» 86). Y es que la imagen de la Guerra Civil que se muestra tanto en las novelas como en el cine de los últimos años, ha convertido este acontecimiento histórico en un momento cultural del pasado que sigue teniendo influencia en el presente. Es por ello por lo que muchos de los textos que tratan este tema, lo hacen mediante retrospectivas⁸¹ que reconstruyen el pasado basándose en investigaciones historiográficas y memorias individuales que se convierten en un *lugar de memoria* para los lectores actuales (Jünke, «Pasarán» 105-106).

Como ya hemos dicho, el cambio de milenio ha coincidido con un cambio en la mentalidad española con respecto a la Guerra Civil y esto se refleja en una nueva novela que plantea «...una relación con el legado del pasado violento español que es más

⁷⁹ Se retoma, así, una parte de la aportación de Halbwachs: «Para que la memoria de los demás refuerce y complete la nuestra, es necesario, decíamos, que los recuerdos de estos grupos no carezcan de relación con los acontecimientos que conforman nuestro pasado. De hecho, cada uno de nosotros es a la vez miembro de varios grupos, más o menos amplios. Ahora bien, si fijamos la atención en los grupos más amplios, por ejemplo, en la nación, aunque nuestra vida y la de nuestros padres o amigos estén comprendidas en la suya, no podemos decir que la nación como tal se interese por los destinos individuales de cada uno de sus miembros. Supongamos que la historia nacional fuera un fiel resumen de los acontecimientos más importantes que modificaron la vida de una nación. Se distingue de las historias locales, provinciales y urbanas en que solo retiene los hechos que interesan al conjunto de los ciudadanos, o dicho de otro modo, a los ciudadanos como miembros de la nación. Para que la historia entendida así, aunque sea muy detallada, nos ayude a conservar y recuperar el recuerdo de un destino individual, el individuo en cuestión deberá haber sido un personaje histórico» (Halbwachs, *Memoria* 78).

⁸⁰ Esto puede deberse, entre otras cosas, a que estas novelas poseen: «...una actitud nueva ante el pasado: consideran sus dimensiones éticas desde un punto de vista individual, como un problema que afecta a las relaciones personales entre las generaciones presentes y pasadas» (Faber, «Literatura» 102).

⁸¹ Este carácter retrospectivo recuerda a los personajes de las novelas de los 70 de los que ya hemos hablado, pues tienen dificultades para definir sus identidades y para solucionar los problemas a los que se enfrentan en el presente sin tener en cuenta hechos que ocurrieron durante la Guerra Civil (Gómez López-Quñones, *Guerra* 32).

activamente indagadora, más abiertamente personal y más conscientemente ética que en ningún momento anterior desde el final de la dictadura» (Faber, «Literatura» 101-102). El cambio que podemos observar entre las novelas sobre la Guerra Civil actuales respecto a las publicadas en los 80 y 90, reside en que mientras que las novelas de esos años se centraban en la recreación de memorias individuales, los textos del nuevo milenio están mostrando más interés en presentar los pormenores de los procesos sociales y de la memoria colectiva y cultural que se están llevando a cabo en el seno de la sociedad española (Hansen, «Auto-reflection» 177). Esta adhesión al *boom* de memoria histórica suponía el apoyo y respaldo a la reciente aparición de una serie de asociaciones que habían comenzado una lucha para recuperar la memoria de sus seres queridos desaparecidos o represaliados, y por extensión, la memoria de toda una parte de la sociedad que había sufrido la represión de distintas maneras y que por fin encontró en estas organizaciones sociales una oportunidad para conseguir acabar con el silencio al que se había visto obligada. Jaume Peris Blanes, por su parte, explica este proceso a la inversa, el boom literario no sería un apoyo a los movimientos sociales, ya que novela sobre la Guerra Civil ha habido a lo largo de todo el siglo XX tanto durante como después de la guerra, de forma que lo que ocurre en el siglo XXI es que sigue habiendo novelas que miran y vuelven a la Guerra Civil española pero que terminan teniendo más éxito que sus antecedentes y se convierten en toda una tendencia gracias a la existencia de los movimientos y asociaciones que estaban visibilizando un problema (Peris Blanes, «Últimos» 3). En consecuencia y citando al crítico Hans Lauge Hansen, podemos decir que la novela actual de memoria es «la novela, principalmente en castellano, que a partir del 2000 se ha desarrollado en diálogo con el movimiento social de la recuperación de la memoria histórica en España» («Formas»123).

Otra razón que se ha esgrimido para intentar explicar el *boom* de la memoria responde a la sociología cultural y es que el tema que tratan estas novelas, la Guerra Civil, sigue siendo un tanto problemático y controvertido dada su importancia histórica, ya que se trata de un suceso determinante del siglo XX y cuyas consecuencias siguen produciendo incomodidad y en algunos casos, sufrimiento, en el siglo XXI. Ana Bungård, por su parte, relaciona este éxito con el hecho de que aunque más tarde que otros países europeos, que también han sufrido episodios dictatoriales y represivos a lo largo del siglo XX, España también ha desarrollado una necesidad y obligación de restaurar la memoria de las víctimas de la Guerra Civil, especialmente a partir de los años 90 con la proliferación de

numerosas novelas, diarios, autobiografías, testimonios de este suceso y con el gran éxito que ha tenido toda esta producción memorialista («Sombras» 84).

Estas novelas suponen un apoyo y solidarización con un movimiento social que reivindica la importancia de la recuperación de la memoria histórica de la Guerra Civil española, y su influencia es tal, que resultan determinantes para el desarrollo de las carreras de algunos escritores (Larraz 349). Así, uno de los componentes más importante de estas novelas suele ser el sentimentalismo que induce al lector a empatizar con los personajes (que representan a personas que sufrieron una dura represión durante la Guerra Civil o en la dictadura franquista) consiguiendo que este se implique no solo en la historia, sino también en el problema que estas novelas ponen sobre la mesa: la necesidad de justicia y reparación de las víctimas de la guerra y del Franquismo (Aguado, «Modelos» 47). En definitiva, podemos concluir diciendo que:

En esta narrativa se dirimen asuntos como la gestión de un pasado traumático, la presencia de la memoria en una sociedad neoliberal, la nostalgia por ciertas ilusiones políticas, la revisión de una fase histórica como la Transición (...), las enmiendas a una democracia lastrada por silencio y secretos ignominiosos, la búsqueda de héroes en un nuevo siglo postheróico, la fascinación por la figura de la víctima en tanto que decisiva categoría social, el desencanto con un ambiente cultural un tanto hedonista y enquistado en un eterno presente (Gómez López-Quiñones, «Misma» 117).

Esta situación, por otra parte, contribuyó a que se generara una sensación de que el tema de la Guerra Civil española, y su memoria histórica, estaba siendo sobreexplotado de manera que ya nadie podía innovar o proponer una forma alternativa de acercarse a la guerra, en definitiva, que este tema había sido agotado. No obstante, recogiendo las impresiones de Txetxu Aguado, no es el tema de la Guerra Civil ni de su memoria lo que resulta tedioso y aburrido, sino el empleo de los mismos lugares comunes y estereotipos que comparten muchas de estas novelas y que presentan un discurso inocuo y vaciado de todo contenido. Así como la preocupación que muchas de ellas transmiten acerca de la imagen de la guerra que se difundió en la Transición con el fin de justificar las características que han sido más criticadas de este proceso histórico, para lo cual se insiste en la complejidad y conflictividad de este momento y que se resolvió de la mejor manera posible. Esto es, mediante las nuevas novelas sobre la guerra en las que no cabe la conciencia crítica, tanto respecto al conflicto bélico como a la Transición española a la democracia, se evitan y se ignoran todos aquellos puntos o aspectos que pueden acabar con esa imagen, que puede llegar a ser considerada idílica, de la Transición y que pueden

provocar la apertura de un proceso de debate (Aguado, *Tiempos* 11-13). Asimismo, algunas de las novelas que reconstruyen la Guerra Civil la convierten en un punto de referencia histórico para una mayoría⁸², de manera que no hay lugar para un enfrentamiento entre la memoria cultural y las memorias de los personajes. Este proceso responde a una desideologización y desubicación histórica de la guerra cuya consecuencia principal es considerar este acontecimiento como una categoría cultural a la que solo se puede acceder mediante representaciones e interpretaciones. Esto es, la guerra se convierte en un suceso histórico cristalizado y totalmente desprovisto de implicaciones políticas e ideológicas que puedan resultar polémicas o conflictivas favoreciendo una memoria colectiva unívoca⁸³ (Albert, «Oralidad» 105).

Nuestro objetivo con la elaboración de los análisis de cinco novelas que consideramos que representan al *boom* de la memoria desde distintos puntos de vista, consiste en observar qué se buscaba aludiendo a la contienda de 1936 y a su recuerdo. Por ello, nos detendremos en distintos aspectos de las novelas: desde el éxito y la reflexión acerca de la heroicidad en *Soldado de Salamina*, al compromiso con las marginadas de la historia de *La voz dormida*, la excelencia literaria y memorialística que se materializa en un relato multiperspectivista y plurívoco en *Los girasoles ciegos*, el hartazgo respecto a la novela de la memoria de Isaac Rosa en *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* y la reivindicación ideológica y sentimental de la memoria de la resistencia de Almudena Grandes con su ciclo *Episodios de una guerra interminable*. Todas ellas representan una manera de abordar la Guerra Civil española y de transmitir una perspectiva acerca del conflicto que nos ayuda a entender la cultura de la memoria de la primera década del nuevo milenio y su constante regreso al debate público.

⁸² Hay un problema cuando la gente lee las novelas en clave historiográfica, ya que los códigos de ambos discursos, el histórico y el ficcional, son distintos. La literatura, principalmente, no solo otorga la oportunidad de acceder a testimonios y experiencias del pasado, sino que también constituye una forma de reflexionar acerca de la memoria en la que se ha tratado y se trata la Guerra Civil y la represión (Liikanen, «Viaje» 116).

⁸³ Tal y como explica Andreas Huyssen: «...las obsesiones con la memoria y la historia que observamos en el arte y en la literatura contemporáneos no son regresivas o simplemente escapistas. En la política cultural de la actualidad, una posición utópica, por un lado frente al nihilismo posmoderno *chic* y cínico, y, por el otro, frente a la visión del mundo neoconservadora; ambos desean precisamente lo que no puede ser obtenido: historias estables, un canon estable, una realidad estable» (Huyssen, *Busca* 228).

CAPÍTULO 1

Soldados de Salamina, la memoria en busca del héroe definitivo

2. CAPÍTULO 1: *SOLDADOS DE SALAMINA*, LA MEMORIA EN BUSCA DEL HÉROE DEFINITIVO

2.1. Introducción

Durante la segunda mitad del siglo XX la novela que ha abordado la Guerra Civil lo ha hecho, generalmente, atendiendo a los hechos históricos a los que se refería, a partir de los años 90, sin embargo, la perspectiva desde la que los escritores y escritoras tratan la guerra cambia pues el objeto de interés narrativo ya no es el episodio histórico que se recrea sino el proceso por el cual se construye ese relato y el discurso bélico y memorialístico que se crea como resultado de este¹; es decir, el cambio conceptual que ha tenido lugar y que ha alterado el tratamiento literario de la contienda civil responde a una nueva concepción respecto a la representación de los hechos históricos, que no se emplean para dar veracidad al relato sino para componer un discurso concreto. Por esta razón, el conflicto principal de muchos textos, entre los que se encuentra *Soldados de Salamina*, corresponde con la escritura de un relato acerca de la guerra así como las dificultades y pormenores de este proceso.

En la primera década del siglo XXI ha surgido un renovado interés por la recuperación de la memoria de la Guerra Civil española, especialmente de la correspondiente a los integrantes del bando vencido. Uno de los resultados de este fenómeno ha sido la aparición de un número importante de novelas que abordan la Guerra Civil por medio de la representación de una investigación ambientada en el presente, al que pertenecen tanto el autor como los lectores, y cuyo objetivo es contribuir a los discursos memorialistas y a los debates acerca del pasado traumático de la Guerra Civil española que estaban surgiendo y desarrollándose en ese momento dejando atrás el tono nostálgico que había caracterizado a textos anteriores² (Bungård, «Registros» 113).

¹ Ya en la década de los ochenta la novela sobre la Guerra Civil había experimentado un cambio de dirección significativo; en este momento, la presentación del conflicto deja de ser tratado como un episodio histórico producto de unas circunstancias históricas, políticas y sociales, se desideologiza y se convierte el relato bélico en un mito. Hasta este momento se había escrito mucho sobre la guerra pero, probablemente, debido a la cercanía temporal a los acontecimientos y la implicación emocional y personal en el conflicto de una parte importante de la población, en general había sido abordada desde textos más realistas e incluso testimoniales. Sin embargo, en esta década, se empieza a percibir una nueva manera de abordar la narración de la guerra en la que la contienda ocupa un espacio diferente ya que no sirve para mostrar un planteamiento ideológico concreto sino que más bien constituye un marco para tratar conflictos humanos trascendentales (Bertrand Muñoz, «Novela» 28-30).

² «Dos escritores, como es de sobra conocido, rompen justamente en 1991-1992 el silencio de la transición basado en la asimilación de la amnesia a la amnistía, y lo hacen condensando en el discurso narrativo preguntas e incertidumbres de alcance universal pero que arrancaban de una referencia a la situación

Soldados de Salamina se erige como la principal representante de la nueva novela de la memoria de la Guerra Civil, ya que su argumento principal consiste en la elaboración de una narración desde la perspectiva de una persona para quien la contienda es un hecho alejado en el tiempo pero con una vigencia que le empuja a escribir sobre ella. Este texto ocupa un lugar relevante en la narrativa del presente siglo, específicamente, en la literatura dedicada a la Guerra Civil española por diferentes razones, entre las que destacamos el éxito comercial que obtuvo y que comentaremos con mayor detenimiento más adelante; y, especialmente, por ser la novela que recuperó e hizo más visible la importancia de la memoria histórica de la guerra en la actualidad. De hecho, su publicación suele ser el acontecimiento mediante el cual se señala el comienzo a lo que ha recibido la denominación de *boom* de la memoria en España³. Por esta razón, y por la relevancia e influencia que este texto ha tenido en el desarrollo de las novelas siguientes sobre la Guerra Civil, es por lo que considerábamos importante que el texto de Javier Cercas formara parte de nuestro trabajo.

2.1.1. Javier Cercas, el autor detrás de la novela del *boom* de la memoria

Javier Cercas es un escritor, profesor y periodista nacido en 1962 en Ibahernando, un pueblo de la provincia de Cáceres, cuya familia emigró a Girona cuando este solo tenía cuatro años. Estudió Filología Hispánica en la Universidad Autónoma de Barcelona durante los años ochenta, época en la cual tuvo acceso a textos acerca del posmodernismo que influyeron enormemente en su producción literaria. Una parte importante de sus textos, entre los que se incluye *Soldados de Salamina*, se caracteriza por una construcción autogenerativa, este es el caso del cuento que comparte título con el primer libro que publicará el autor gerundense en 1987, *El móvil*, y de su segunda obra, *El inquilino*, una

nacional. Me refiero a Muñoz Molina con *El jinete polaco* (1991) y a Javier Marías con *Corazón tan blanco* (1992). El narrador personaje en estas dos novelas expresa la tensión irreconciliable entre la temporalidad de la memoria y la temporalidad de una escritura en la que intenta elaborar las huellas difusas de una memoria imaginada. Y es que lo que es necesario contar sobre el pasado franquista para los respectivos narradores de las dos novelas mencionadas es una realidad inaccesible al conocimiento porque pertenece a otro tiempo y la imaginación interfiere en la construcción de los hechos. El esfuerzo fallido de recuperación del pasado se traduce en esas dos novelas en melancolía, sensibilidad temporal característica de la posmodernidad» (Bungård, «Registros» 113).

³ Así lo hace Fernando Larraz: «En realidad, esta llamada “novela de la memoria” tiene sus orígenes hacia 2001, cuando el tema de la Guerra Civil resurge con ímpetu en el campo literario español a raíz de la publicación –y, sobre todo, de su subsiguiente recepción– de la novela de Javier Cercas *Soldados de Salamina*, en la que un desinteresado sujeto nacido en el tardofranquismo intuye la relevancia que, si no para su existencia particular, sí para su comprensión moral del mundo puede tener una historia paradigmática de las muchas que pudieron tener lugar a lo largo de los tres años de guerra» (Larraz 348).

novela de campus de 1989. En los años noventa defendió su tesis doctoral sobre la obra de Gonzalo Suárez y consiguió un puesto en la universidad. Fue en esta época cuando tuvo la oportunidad de asistir a un ciclo de conferencias de Rafael Sánchez Ferlosio en el que el escritor habló sobre Franz Kafka y la distinción entre personajes de carácter y personajes destino⁴. Estas reflexiones de Sánchez Ferlosio nos ayudan a entender la caracterización de muchos personajes de las novelas que publicará más adelante. Durante esta década escribirá y publicará *El vientre de la ballena* (1998), que sigue con la estructura de ficción autogeneradora⁵ que ya había empleado en textos anteriores. Esta es, además, la primera novela que Cercas publicará con Tusquets, editorial que editará *Soldados de Salamina*, dejando Sirmio, la editorial con la que había colaborado hasta este momento. En 1999 verá la luz su ensayo *Relatos reales* en el que Cercas reflexiona acerca de la relación entre ficción y realidad en la literatura, un texto fundamental para entender *Soldados de Salamina*, y gran parte de su producción narrativa. En este mismo año publicará en *El País* «Un secreto esencial», una crónica periodística que está inserta íntegramente en la novela que analizamos, y que puede ser considerado el punto de partida, o por lo menos uno de ellos, de la novela que lo catapultará a la fama (Ródenas de Moya, «Prólogo» 24-36).

Soldados de Salamina se publicó en marzo de 2001 con una gran acogida entre los lectores como veremos a continuación. No obstante, desde su publicación hay que señalar dos acontecimientos que ayudaron y que contribuyeron a que el éxito del libro fuera el que fue: la reseña que el escritor peruano Mario Vargas Llosa escribió en septiembre de 2001 y la adaptación cinematográfica realizada por el cineasta David Trueba en 2003 (Hueso Fibla 9). Según los datos aportados por Domingo Ródenas de Moya en el «Prólogo» a su edición de la novela, tras la publicación de la reseña de Vargas Llosa y

⁴ Como veremos más adelante este es uno de los criterios por los que podemos distinguir a los personajes de la novela que nos ocupa.

⁵ Esta denominación pertenece específicamente al ámbito anglosajón. El término fue introducido por Steven Kellman en su texto *Self-Begetting Novel* (novela autogeneradora) en el que explica que este tipo de narraciones consiste en: «I propose to define a sub-genre of the modern French, British, and American novel which I call “the self-begetting novel”. A fantasy of Narcissus become autogamous, the self-begetting novel, like Fleischer’s cartoons, projects the illusion of art creating itself. Truly *samizdat*, in the original sense of “self-publishing”, it is an account, usually first-person, of the development of a character to the point at which he is able to take up his pen and compose the novel we have just finished reading. Like an infinite recession of Chinese boxes, the self-begetting novel begins again his own sentimental education, we must return to page one to commence in a novel way the product of that process –the mature artist’s novel, which itself depicts the making of a novel... The final line, as in *Finnegans Wake*, returns to the beginning. / This device of a narrative which in effect a record of its own genesis is a happy fusion of form and content. We are at once confronted with both process and product, quest and goal, parent and child» (Kellman 3).

hasta la campaña de navidad de ese año, las ventas de *Soldados de Salamina* fueron incrementándose exponencialmente hasta el estreno de la película con el que la novela alcanzó el millón de ejemplares vendidos apenas dos años después de su publicación⁶ («Prólogo»19-21). Además, es importante señalar que *Soldados de Salamina* fue el libro más vendido en Cataluña en 2002 y 2003 consiguiendo vender más de 30.000 ejemplares consecutivamente, algo que lo convirtió en un fenómeno mediático que fue asimismo respaldado por la crítica, ya que recibió una gran cantidad de premios (Hueso Fibla 11). El impacto de la novela fue tal que incluso se empezó a hablar del *efecto Cercas*⁷, aludiendo a la enorme acogida que tuvo la novela y que produjo que su adaptación cinematográfica también fuera un éxito de taquilla⁸ (Ehrlicher 293-294).

Tras el éxito apabullante de *Soldados de Salamina*, Cercas volverá a abordar el heroísmo y la esencia de la escritura en sus dos siguientes novelas, *La velocidad de la luz* de 2005 y *Anatomía de un instante* de 2009, en la que se narran los sucesos acontecidos durante el golpe de Estado del 23 de febrero de 1981, y fue muy bien recibida por la crítica siendo la escogida para recibir el Premio Nacional de Narrativa de 2010. En 2012 publicará una novela que se aleja de los juegos metaficticiales y de la búsqueda de verdades morales mediante la literatura que habían caracterizado su producción hasta ese momento titulada *Las leyes de la frontera*. No obstante, en 2014 volvió a presentar una narración, compuesta por elementos fácticos y reales, en la que abordaba la historia de un hombre que fingió ser un superviviente de un Campo de Concentración durante 30 años. Nos referimos a *El impostor* un texto del que el mismo Cercas afirmó que se trataba de una novela sin ficción⁹. Finalmente, en 2017 vio la luz su última novela, *El monarca de*

⁶ Tanto la reseña de Vargas Llosa como la adaptación cinematográfica pertenecen al aparato paratextual, más concretamente al epitexto que Susana Arroyo Redondo define como: «una serie de convenciones culturales de diferente naturaleza que rodean la obra e incluyen todas las declaraciones que el propio autor u otras personas emiten sobre ella: artículos, entrevistas, conferencias, coloquios en cualquier formato de prensa, radio, televisión o Internet, y distribuidos tanto en ocasión de la publicación de un libro como antes o después» (73). Genette, sin embargo, desvinculaba totalmente el epitexto del autor y de su dominio ya que corresponde a las funciones promocionales y publicitarias en las que este no tiene que estar necesariamente involucrado ya que la configuración de la distribución de su texto no forma parte de su competencia, sino del equipo editorial (*Umbrales* 297).

⁷ Este es el título que Nora Catelli daba a un artículo en el que analizaba la aparición de dos novelas que habían seguido los pasos del escritor de *Soldados de Salamina* en 2002: https://elpais.com/diario/2002/11/09/babelia/1036803015_850215.html (*El País*, 09/11/2002).

⁸ De hecho, en octubre de ese mismo año fue la película escogida por la academia española de cine para representar al cine español en los Oscar, momento en el cual la película ya había recaudado más de dos millones de euros (Fernández Madrid, «“Soldados de Salamina” opta al Oscar al mejor filme extranjero», *El Periódico de Aragón*, 2/10/2003).

⁹ Alicia G. Arribas, «Javier Cercas: "Quien no quiera meterse en líos, que no escriba"». *La Vanguardia*, 18/07/2015, disponible en línea: <<https://www.lavanguardia.com/cultura/20150718/54433988068/javier-cercas-quien-no-quiera-meterse-en-lios-que-no-escriba.html>>

las sombras, en la que retomaba el heroísmo en la Guerra Civil española como tema principal. Un relato más abiertamente autobiográfico que sus novelas anteriores, en el que Cercas aborda la historia del héroe de su familia, un tío abuelo que luchó en el bando nacional y murió a causa de las heridas que sufrió durante su participación en la Batalla del Ebro cuando tenía 19 años (Ródenas de Moya, «Prólogo» 36-52). En 2019 Javier Cercas recibió el Premio Planeta por su novela *Tierra alta*, un relato detectivesco protagonizado por un Mosso d'Esquadra. Esta es la primera entrega de su última trilogía en la que ha abordado el conflicto catalán que ha marcado la actualidad política durante los últimos años de la década de 2010. A este libro le han seguido como segunda y tercera parte de la trilogía *Independencia* (2021) y *El castillo de barbazul* (2022).

Mediante este repaso por la vida y la bibliografía de Javier Cercas podemos identificar ciertos rasgos que comparten todos sus textos: por una parte, la importancia del componente ético que en sus novelas suele estar relacionado con la heroicidad de algunos de sus personajes, y por otro, los diálogos que el autor establece entre ellas, de manera que, en ocasiones, unas novelas responden las dudas y preguntas que en otras quedaron sin contestar (Mallorquí-Ruscalleda 256-257). El rasgo más característico de toda su producción y, que también lo presenta *Soldados de Salamina*, es la noción autogeneradora, la reflexión metaficcional que presentan sus novelas y que abordaremos con más detenimiento más adelante. La novela, además, se caracteriza, entre otras cosas, por ser una novela accesible y de fácil lectura, y, sin embargo, si analizamos con un poco de detenimiento la construcción del texto encontramos una narración que combina y mezcla diferentes géneros narrativos y tipos de texto (hay elementos, biográficos, policíacos, históricos e incluso propios de la crónica periodística) todo ello combinado con un importante componente memorialístico (Lluch Prats 297).

2.2. Aspectos formales

2.2.1. Soldados de Salamina y los preceptos de la posmodernidad

La cultura posmoderna se caracteriza, según Alberca, por presentar un escepticismo y relativismo extremos que se traducen en una tendencia a diluir las perspectivas y los puntos de vista en un mismo fluir teórico y cultural en el que todo vale lo mismo y no hay

jerarquías ni distinciones cualitativas ni de ningún tipo¹⁰ (Alberca, *Pacto* 39). Esta cuestión responde a la estética posmoderna que se caracteriza por romper constantemente la ilusión ficcional mostrando las estructuras y esencia de los textos ficticios (McHale 221). El relativismo extremo en la representación ficcional llevó a la consideración de que todo es ficción ya que no hay posibilidad de aprehender la realidad verazmente mediante la representación, que requiere inevitablemente de una intervención subjetiva del autor (o autores) de esta. Consecuentemente, todo es sensible de considerarse ficticio y dado que no existe una instancia contraria con la que enfrentar esta tendencia y rebatirla resulta imposible huir de la simplificación que esto produce (Alberca, *Pacto* 46). Aquello que Alberca entiende como relativismo extremo otros lo identifican como la forma propia que la posmodernidad emplea con el fin de reflejar una realidad plural y diversa sin renunciar a ninguna de sus variantes ni perspectivas (McHale 39).

Tanto el auge de la memoria como del género negro están íntimamente relacionados con la cultura posmoderna a la que nos referimos pues ambas corrientes apelan y se nutren de unos fundamentos teóricos y sociales sólidos frente a un ambiente cultural posmoderno caracterizado por la confusión y confluencia constante (Martínez Rubio, *Formas* 49). Así, en este panorama sin barreras ni fronteras la relación entre ficción y realidad y la aprehensión de la verdad se convierten en el objetivo de la ficción y de la representación de tal forma que se propugna una indistinción entre ambos ámbitos¹¹ (Alberca, *Pacto* 40-41).

2.2.2. A la resolución de un «secreto esencial»: el relato detectivesco y su influencia

La novela de *Cercas* surge en un contexto, el de los años 2000, en el que se produjo no solo un *boom* de la memoria sino también del género negro e incluso se fusionaron en algunos textos, como el que nos ocupa que combina una investigación del escritor, un

¹⁰ Brian McHale, no obstante, señala que la posmodernidad corresponde al movimiento o estética que surge después de, e incluso como reacción a la modernidad de la primera mitad del siglo XX, por ello se caracteriza por contravenir o invertir los preceptos propios de la estética anterior (5).

¹¹ Esto está íntimamente relacionado con el papel del autor en el texto posmoderno: «It should be obvious by now why postmodernist texts have opened themselves once again to intrusions by the authorial persona. This ontologically amphibious figure, alternately present and absent, embodies the same action of ontological vacillation or “flicker” that we have observed in other elements of postmodernist poetics. The author, in short, is another tool for the exploration and exploitation of ontology. S/he functions at two theoretically distinct levels of ontological structure: as the vehicle of autobiographical *fact* within the projected fictional world; and as the *maker* of that world, visibly occupying an ontological level superior to it» (McHale 202).

falso relato testimonial, en el que se emplean técnicas narrativas de no-ficción, con elementos de la novela histórica, lo que le permite tratar temas (como el heroísmo o la memoria) desde una perspectiva concreta¹² (Martínez Rubio, *Formas* 40). *Soldados de Salamina* constituye un relato con una gran influencia de la literatura detectivesca en la que la combinación de elementos ficcionales y reales es habitual, lo característico de la novela de Cercas es que la historia misma que se pretende recrear es un suceso real que plantea la incógnita a desentrañar pero cuyo desenlace termina siendo ficcional (Martínez Rubio, *Formas* 125).

La novela de Cercas plantea en la primera parte una suerte de rompecabezas que servirá como hilo conductor y que mantendrá parte de la tensión narrativa pues la solución de esta incógnita parece ser la única forma en la que puede concluir la narración. El misterio que vertebra todo el relato es el de la búsqueda de lo que el narrador denomina un «secreto esencial»¹³, que esconde la razón por la cual un joven miliciano anónimo perdona la vida de Sánchez Mazas poco antes de que su bando pierda definitivamente la Guerra Civil española. Aunque el texto de Cercas y, especialmente, la indagación del narrador, beba directamente de la tradición detectivesca, ésta no se corresponde con una investigación canónica, ya que, el caso que se pretende resolver no tiene como fin averiguar los pormenores de un crimen (aunque todo empiece con un fusilamiento en masa), sino que lo que se pretende entender son las razones por las que un soldado de un bando no mata ni delata a un hombre del bando contrario durante una guerra. Esta incógnita crea nuevas dudas e interrogantes a las que el narrador tratará de dar respuesta, que alimentan la curiosidad del lector al mismo tiempo que, a medida que avanza la narración, el gesto de piedad del miliciano va transformándose en una duda existencial y en un compromiso ético que éste adopta con el pasado traumático de la guerra (Martín Galván 81-84). No hay que olvidar que será precisamente esta pregunta (¿por qué perdonar la vida del enemigo?) la que conducirá al narrador a conocer a Miralles, quien, como veremos más adelante, encarna un código moral cuyos valores son los que Cercas

¹² De este modo, la escritura de la investigación, o como fruto de esta, también forma parte de la estética detectivesca dado que es mediante la escritura como el investigador consigue hacer una recapitulación del viaje que ha realizado en su intención de resolver el enigma planteado al principio (Martínez Rubio, *Formas* 175-176).

¹³ Este misterio se formula en el artículo inserto en la novela de la siguiente manera: «Nunca sabremos quién fue aquel soldado que salvó la vida de Sánchez Mazas, ni qué es lo que pasó por su mente cuando le miró a los ojos; nunca sabremos qué se dijeron José y Manuel Machado ante las tumbas de su hermano Antonio y de su madre. No sé por qué, pero a veces me digo que, si consiguiéramos desvelar uno de esos dos secretos paralelos, quizá rozaríamos también un secreto mucho más esencial» (Cercas, *Soldados* 209). Es decir, que la resolución de este misterio será clave de la novela.

identifica como propios de los héroes¹⁴ y a conseguir el final que necesita para el libro que escribe.

La relación del investigador con el crimen o misterio que hay que resolver no responde en *Soldados de Salamina* a la tradición, ya que la indagación comienza con la curiosidad y el interés del mismo protagonista (Cercas) por desentrañar un suceso del pasado que no corresponde a un crimen sino a un acto de perdón de un miliciano a un dirigente falangista. De este modo, la falta que se quiere enmendar para recuperar un orden simbólico es la del olvido a la que se condenó al miliciano que realizó el acto de perdón entorno al cual se construye el misterio que ha de resolver Cercas (personaje). Esta recuperación del orden simbólico, no obstante, supone no solo reconocer la calidad moral del miliciano sino rescatar también un momento histórico en el que los papeles de verdugo y víctima subvierten la imagen de la guerra que tenemos; ya que en este caso, los que fusilan son republicanos y las víctimas son hombres destacados del bando nacional. Así, *Soldados de Salamina* altera otra característica del relato detectivesco: el lugar central que ocupa la muerte. En el texto de Cercas lo que se investiga, como hemos dicho, es el momento en el que un miliciano decide no matar a Sánchez Mazas y la injusticia que se pretende subsanar corresponde al olvido y abandono al que ha sido relegado este miliciano (Martínez Rubio, *Formas* 180 y 182-184).

No obstante, y a pesar de que el hilo narrativo se fundamente en la investigación y de que se empleen elementos propios de los relatos detectivescos, es importante para el análisis de la novela tener en cuenta que la indagación tampoco responde estrictamente a la razón y a la lógica, pues junto a una recopilación de información bibliográfica e historiográfica tienen que tener lugar algunos «milagros» o hallazgos inesperados, como el de Miralles, para que la historia pudiera tener un final (Bungård, «Sombras» 118). Asimismo, en el caso que nos ocupa, la influencia del relato detectivesco y la construcción autoficticia (en la que nos centraremos más adelante) están estrechamente relacionadas ya que al crear una ambigüedad respecto a la identidad del protagonista, narrador y autor de la novela, Cercas alienta una lectura activa que mantiene la incertidumbre acerca del componente real y biográfico del personaje (es decir, los rasgos que este comparte con el autor real) y esta interrogación mantiene su vigencia más allá de los límites de la ficción

¹⁴ Esta estructura narrativa corresponde con lo que Domingo Ródenas de Moya ha identificado como «novela de punto ciego», en sus propias palabras: «(...) las novelas de punto ciego son aquellas que tratan de responder a una pregunta de índole moral que no puede ser respondida más que con el esfuerzo de buscar la respuesta, un esfuerzo que es la propia novela» («Prólogo» 87).

y del libro físico¹⁵ (Alberca, «Autoficción» 155). Esto introduce un debate planteado en la novela y en el que profundizaremos un poco más adelante: los límites entre ficción y realidad en *Soldados de Salamina*.

2.2.3. Estructura

La novela consta de tres partes: «Los amigos del bosque», «Soldados de Salamina» y «Cita en Stockton», tres títulos tomados de distintas conversaciones que el narrador mantiene con personajes de la novela. Así, «los amigos del bosque» es la denominación que Sánchez Mazas dio a los exsoldados republicanos y a María Ferré, los jóvenes que lo asistieron durante su huida del Collell¹⁶, y que Cercas (narrador) escucha por primera vez cuando Rafael Sánchez Ferlosio, hijo de del escritor falangista, le habla del fusilamiento de su padre. Esta parte coincide con el comienzo de la investigación y del interés del protagonista por conocer los detalles que rodearon a Rafael Sánchez Mazas en el Collell,

¹⁵ En este sentido, la autoría y la identidad que está detrás de esta resultan una cuestión fundamental: «Pero además no cualquier tipo de nombre propio, sino la firma de un *autor*. Porque un autor es más que una persona: es una persona que escribe y publica. A caballo entre lo extratextual y el texto, el autor es la línea de contacto entre ambos. Pero un autor es también la persona socialmente responsable de sus escritos, es el productor de un producto, la obra, y el lector sabe que detrás del nombre de la cubierta, que forma por cierto parte del libro y está a caballo entre el texto y el extratexto, hay alguien capaz de producir ese escrito y a quien remitir esa identificación. Porque en la autobiografía hay un hecho relevante socialmente: el lector entiende que el autor es productor de textos, que su *obra* justifica su narración y quizá su vida» (Pozuelo Yvancos, *Poética* 189-190). En el caso de la autoficción, sin embargo, esta consideración se pone en duda ya que el texto se construye, precisamente, sobre la ambigüedad creada en torno a la identificación del narrador, el protagonista y el autor: «Desde este punto de vista, me atrevo a considerar la autoficción literaria y plástica como un fenómeno cultural, que confluye o guarda una evidente sintonía con algunas de las principales bases del ideario posmodernista, como son la plasmación de un sujeto neo-narcisista y la concepción de lo real como un simulacro. No se trata de una innovación puramente formalista o de una novedad o moda más (que también), sino que la autoficción conforma una determinada imagen, nos guste o no, de nosotros mismos y de nuestro tiempo, consecuencia de la nueva configuración del sujeto y de su nueva escala de valores. En este contexto, la autoficción escenifica de manera literaria o plástica cómo el sujeto actual redefine su contenido personal y social con un notable suplemento de ficción. El resultado es un sujeto en el que se logra un inestable y extraño equilibrio entre lo real y lo ficticio» (Alberca, *Pacto* 45).

¹⁶ La novela Cercas presenta un juego de ambigüedades respecto a los aspectos reales e históricos y a la reconstrucción ficcional y verosímil de los hechos narrados, de tal forma que resulta difícil distinguir unos de otros. En lo que respecta a si esta denominación, que al parecer, Sánchez Mazas utilizó para referirse a los hombres y mujeres que lo ayudaron tras su fuga, no queda claro en la novela si se trata de una aportación de Cercas y por tanto, es el personaje de Sánchez Mazas en *Soldados de Salamina* el que les otorga ese nombre o si fue el personaje histórico el que lo hizo. La única referencia hacia estas personas como «amigos» aparece en uno de los documentos insertos en la narración, específicamente en la transcripción del texto que Cercas encuentra en la libreta que Joaquim Figueras le da: «7- *Encuentro de mañana con los tres muchachos- Almuerzo medianamente de la cocina de los amigos*» (hemos alterado la cursiva del original para resaltar la palabra «amigos»; Cercas, *Soldados* 241). En definitiva, aunque este apelativo «amigos del bosque» sea un elemento recurrente y que comparten las distintas voces que en la novela dan cuenta del periplo de Sánchez Mazas, no tenemos forma de saber con certeza si esta fue la manera en la que el personaje histórico denominó a las personas que lo ayudaron a sobrevivir en el Collell. No obstante, la existencia real e histórica de «los amigos del bosque» quedó probada en la adaptación filmica de *Soldados de Salamina* dado que formaron parte del reparto interpretándose a sí mismos y relatando, como en el libro, cómo encontraron y ayudaron al escritor falangista.

así como el proceso de documentación que se nos describe y en el que se incluyen no solo la recopilación de textos y de información sino también las entrevistas que Cercas mantiene con los testigos históricos de la huida de Sánchez Mazas¹⁷, los cuales dan nombre al capítulo. El resultado de esta investigación lo encontramos en el segundo capítulo, que comparte título con la novela, en el que se recrean la vida de Sánchez Mazas y especialmente lo concerniente a su peripecia bélica. El título hace referencia a una conversación que el protagonista mantiene con uno de los «amigos del bosque» supervivientes, quien le comenta que ese iba a ser el título de una novela que al parecer Sánchez Mazas iba a escribir sobre ellos¹⁸. Y, por último, «Cita en Stockton», tercera y última parte de la novela en la que el lector acude y presencia la frustración del narrador producida por el relato que ha conseguido elaborar y que, sin embargo, no lo consigue satisfacer completamente porque el protagonista siente que a su historia le falta algo. En esta tercera parte encontrará ese algo y conseguirá cerrar definitivamente el proceso de creación de la novela¹⁹. Recibe su título de una de las conversaciones que el narrador mantiene en la novela con Roberto Bolaño, quien comenta que esa fue la manera en la

¹⁷ Es por ello que es en esta parte donde encontramos el mayor número de rasgos narratológicos que afectan a la duración y hacen que *Soldados de Salamina* sea un relato anisocrónico, tal y como describió Genette (*Figuras* 144-145), atendiendo a este rasgo nos interesan especialmente los «sumarios», que consisten en el resumen de muchos acontecimientos en un espacio narrativo reducido (Genette, *Figuras* 152-153), mediante los que se presentan los datos obtenidos y los testimonios que el narrador emplea para la elaboración del «relato real» que encontramos en la segunda parte.

¹⁸ «Antes de marcharse, Sánchez Mazas nos dijo que iba a escribir un libro sobre todo aquello, un libro en el que apareceríamos nosotros. (...) Y, si resulta que lo escribió, me gustaría que me lo enviara. Seguro que habla de nosotros, ya le he dicho que él siempre nos decía que le salvamos la vida. Me haría mucha ilusión leer ese libro. Lo comprende ¿verdad?» (Cercas, *Soldados* 257). Por medio de este diálogo Cercas hace referencia a la importancia que este tipo de gestos, así como la ausencia de ellos, tenía y sigue teniendo en personas que vivieron de primera mano los acontecimientos a los que nos referimos y que han vivido durante una parte de su vida esperando el reconocimiento de su aportación y del peligro al que se enfrentaron, y en este caso se trataría además, de un reconocimiento anunciado y casi prometido. Del mismo modo, Cercas y Trueba en la conversación que se transcribe en *Diálogos de Salamina* aluden a esta misma cuestión: «Pero antes me gustaría que hablaras de los otros viejos, de María Ferré, Quim Figueras y Daniel Angelats. Porque claro, yo [Trueba] los encontré como redimidos, con una vitalidad magnífica. Me han dicho que, en buena parte, gracias al libro, se sentían importantes, queridos. Además de para vender libros de Sánchez Mazas, la novela ha servido para esta cosa maravillosa. El hijo de Angelats me dijo que su padre iba a vivir cinco o seis años más gracias a esta historia, María Ferré está exultante, Quim Figueras se siente más importante» (55).

¹⁹ Es también en esta última parte, en la que el narrador realiza una proyección del futuro en el que se presenta a sí mismo no solo habiendo conseguido acabar la novela sino que también se imagina a sí mismo bailando *Suspiros de España* sobre la tumba de Miralles con la monja que lo cuidaba en la residencia de Dijon. Como veremos más adelante, es en esta prolepsis donde observamos más claramente las consecuencias memorialistas que persigue el autor y que queda reflejada en esta escena ficticia, pues en el futuro feliz e imaginado por el narrador, la situación del soldado olvidado no ha cambiado en lo sustancial, sigue relegado a un mundo mítico en el que siempre será un personaje representado: «... caminando hacia delante bajo el sol negro del ventanal, sin saber muy bien hacia dónde va ni con quién va ni por qué va, sin importarle mucho siempre que sea hacia delante, hacia delante, hacia delante, siempre hacia delante» (Cercas, *Soldados* 400).

que se despidieron Miralles y él años atrás, citándose en ese lugar²⁰ (Ródenas de Moya, «Prólogo»121-122).

Por otra parte, encontramos tres planos narrativos en los que se desarrollan tanto la investigación de Cercas (personaje) como la escritura de la novela que será el resultado de la indagación. En el primero se sitúa el planteamiento del enigma que se pretende resolver: ¿quién es el miliciano que decidió no matar a Sánchez Mazas en el Collell? y ¿por qué?; el segundo correspondería a la investigación que Cercas (personaje) realiza con el fin de reconstruir ese instante y encontrar a este hombre; y, finalmente, el último plano sería el propio de la escritura de la novela, cuando Cercas (personaje) ha conseguido entrevistar a Miralles y tiene claro qué historia quiere contar (Martínez Rubio, *Formas* 176-177).

En lo que respecta a la trama y su desarrollo, podemos afirmar que la estructura de *Soldados de Salamina* es circular, es decir, al final de la novela el narrador ha llegado al fin del viaje que ha supuesto la investigación sobre lo ocurrido en un momento concreto del final de la Guerra Civil en el que un miliciano en retirada decide no delatar, perdonándole la vida, a uno de los fundadores de la Falange Española e instigador del conflicto bélico, que está llegando a su fin, y que el soldado republicano ha perdido. Después de conseguir entrevistar a este personaje, el narrador a pesar de que el hombre que encuentra en una residencia de ancianos francesa le asegura no ser el soldado que buscaba, logra vislumbrar no solo la novela que pretende escribir sino que incluso dice cómo empezará ese texto, un comienzo que coincide exactamente con la primera frase de *Soldados de Salamina* (Dolguín Casado 95). Esto responde a la construcción autogeneradora que caracteriza al texto y que explica no solo la estructura circular sino también su estrecha relación con el desarrollo personal del protagonista (héroe). Tal y como explica Steven Kellman la «novela autogeneradora» denomina aquellas narraciones que introducen una doble perspectiva al presentarse el relato al mismo tiempo como la descripción del proceso de escritura que recoge el desarrollo personal del protagonista y como el producto de este (4).

²⁰ De nuevo, las conversaciones y el contenido de las mismas, que Cercas (personaje) mantiene con el personaje de la novela que corresponde con el escritor Roberto Bolaño son recreaciones literarias que hacen referencia a la amistad que unía a ambos escritores y, por lo tanto, los datos que aparecen en la narración pertenecen a un lugar intermedio entre los hechos factuales y la ficción. Así, a pesar de que esta referencia al último encuentro que Bolaño tuvo con Miralles pertenece a la narración autoficcional de *Soldados de Salamina*, y por lo tanto, no podemos saber si la conversación se dio tal y como se recoge en la novela, en *Diálogos de Salamina* Cercas afirma que el soldado al que conoció Bolaño fue real (Cercas y Trueba 100).

Esto es, en el final de *Soldados de Salamina*, mostrando al protagonista-narrador reflexionando acerca del libro que planea escribir, en el que pretende reflejar su propio viaje heroico mediante el que consigue recuperar figuras que ha perdido al principio del relato y, especialmente, el proceso creativo mediante el que el autor construye (o reconstruye) su relación con la memoria heredada de la Guerra Civil española²¹. En la novela, Cercas (narrador-personaje) se erige en representante de una generación cuya relación con el pasado traumático del conflicto bélico es indirecta e incluso indiferente, como expresa el personaje en algún momento, por ello, su manera de aproximarse a este y de dar a conocer lo aprendido o recuperado pasa irremediamente por relatar su experiencia personal como escritor que en la elaboración de un relato real no solo recupera su carrera literaria sino que también entabla una nueva relación con el suceso histórico abordado²².

Por otro lado, la circularidad de la narración también se queda simbolizada en la relación entre los dos personajes contrarios y enfrentados ideológicamente en el instante que constituye el centro del misterio y de la novela. En el momento en el que el miliciano perdona a Sánchez Mazas, los dos hombres están el uno frente al otro, mirándose a los ojos, de tal manera, que ambos pueden considerarse el desdoblamiento de un mismo personaje, del soldado desconocido, o el olvidado de Salamina: de ambos solo quedan vestigios y ambos son revividos literariamente en la novela (Hermas 86-87). Además, esta circularidad estructural del relato está íntimamente ligada al periplo heroico que el narrador realiza y refleja en la novela. Como explicaremos más detenidamente cuando abordemos la construcción de la heroicidad en *Soldados de Salamina*, esta travesía consiste en una suerte de viaje de ida y vuelta mediante el que el héroe, en este caso el narrador-protagonista con el que el autor comparte nombre, adquiere un conocimiento superior acerca del mundo que compartirá con la sociedad a la que pertenece²³ (Villegas

²¹ La importancia de la difusión del viaje iniciático (o heroico) del protagonista-narrador que presenta *Soldados de Salamina* y que Joseph Campbell señaló como uno de los rasgos propios de la experiencia heroica (*Héroe* 26), es también una de las características de la novela autogeneradora: «... the protagonist's transformation compels him to return to us in the Cave with an account of his conversion. He must re-create his experiences by putting them into words» (Kellman 3).

²² De nuevo, esto también corresponde con la concepción de la novela autogeneradora: «It is the book that becomes incarnation of the hero who grows up to write it and thereby earn a name for himself. (...) The development of the individual is inseparable from the development of the novel in which he appears and which he is to write» (Kellman 8).

²³ En el caso de Cercas el conocimiento superior corresponde con el encuentro con Miralles que le otorga la clave que necesitaba para terminar su novela (lo cual sería un beneficio individual) pero también la condición verdadera de los héroes y de un personaje que encarna lo que el protagonista identifica como el «instinto de la virtud», la cual se materializa en la capacidad intrínseca del antiguo soldado de actuar correctamente, es decir siguiendo preceptos morales, en las circunstancias más adversas.

129-130), algo que Cercas hará por medio de la narración en la que recogerá su propio viaje. En definitiva, tanto el viaje heroico en busca del miliciano virtuoso como el relato autoficcional y autogenerativo dibujan un círculo que encierra la propuesta estética y el discurso heroico-memorialista que se defiende en la novela.

2.2.4. Los personajes de *Soldados de Salamina*

En lo que respecta a los personajes de *Soldados de Salamina* podemos establecer una diferencia entre tres tipos: los puramente ficcionales, es decir, aquellos que no tienen un referente real, como por ejemplo, Conchi, la pareja del narrador en la novela o el mismo Miralles²⁴. En segundo lugar, personajes que tienen ciertas características que comparten con una persona que existe fuera de los límites del mundo ficcional, grupo al que pertenecería, por ejemplo, el narrador quien comparte nombre con el autor real y algunos rasgos biográficos. Y por último, los personajes que corresponden a personas reales, es decir, que tienen una existencia extraficcional y que son insertados en el relato como parte de la investigación y recopilación de documentación que el mismo autor real realizó para elaborar *Soldados de Salamina*, este es el caso de los escritores Roberto Bolaño y Rafael Sánchez Ferlosio o de los «amigos del bosque» (Tschiltschke 185). Los casos de Bolaño y Sánchez Ferlosio resultan de gran interés pues las conversaciones que el narrador mantiene con los dos autores constituyen los dos momentos clave para la realización de la novela: ellos son los que dirigen la atención de Cercas (narrador) hacia los que serán los dos personajes principales de la historia: Sánchez Mazas y Miralles (Martín Galván 85).

Los personajes también sirven al autor para estructurar el relato y establecer el fin de la novela. Atendiendo a este aspecto, podemos diferenciar dos tipos de personajes: los personajes éticos y los personajes destino, los primeros son los que conforman el ideario ético-heroico de la novela, es decir, los que encarnan la responsabilidad que el autor adquiere en un momento dado de recuperar ciertas figuras que habían caído en un olvido histórico que considera injusto. En segundo lugar, los personajes destino serían aquellos cuya función es dirigir al protagonista hacia los personajes éticos²⁵ (Mallorquí-

²⁴ Respecto a Miralles, Javier Cercas apunta en Diálogos de Salamina lo siguiente: «Hay que dejar claro que el Miralles de Bolaño existe, es de verdad. No es verdad, en cambio, que lo encontrase en Dijon» (Cercas y Trueba 100).

²⁵ Otra característica de este tipo de personajes es su vínculo con el mitema del encuentro de la estructura mítica del viaje del héroe, ya que estos aparecen en la narración del periplo del protagonista ayudándole a desentrañar el misterio que está intentando resolver (Villegas 109).

Ruscalleda 257). Esta relación entre personajes destino y éticos nos ayuda a entender el vínculo narrativo entre los protagonistas del «secreto esencial» que origina la novela, y es que la función final de Sánchez Mazas no es otra que llevar al narrador hasta Miralles²⁶ (Martín Galván 66).

Respecto al tratamiento ideológico otorgado a los personajes, queda clara la diferencia entre aquellos que, como Miralles, lucharon por defender un régimen democrático y constituyen la heroicidad que busca el autor para su novela; frente a Sánchez Mazas y aquellos que como él defendieron los preceptos de Falange así como la imposición de un régimen autoritario, razón por la cual no merecen el mismo tratamiento. No obstante, en la novela hay un momento en el que la interacción y el socorro a uno de los culpables de la guerra se presenta como un gesto comprensible e incluso deseable, es el caso de la aparición de los «amigos del bosque», quienes ayudan a Sánchez Mazas a sobrevivir en el Collell con la promesa de recibir su ayuda en el nuevo régimen, es decir, se trata de una ayuda por conveniencia por ambas partes (Ródenas de Moya, «Prólogo»105).

En cuanto a la construcción de los personajes hay una clara división entre aquellos cuya descripción y desarrollo es más breve y simple, como el de los «amigos del bosque»; respecto a los tres grandes personajes de la novela: Sánchez Mazas, Miralles y el propio narrador, tres personajes que son más complejos y redondos que el resto y cuyas historias se van desgranando conforme el relato avanza (Martín Galván 59). Por ello, a continuación, vamos a detenernos un poco más en estos tres protagonistas.

2.2.4.1. Trío protagónico

2.2.4.1.1. Javier Cercas, el protagonista

El protagonista y narrador del relato, quien comparte nombre con el autor, Javier Cercas, se presenta como un escritor fracasado y sin esperanza de dedicarse a la literatura

²⁶ De alguna manera, podemos identificar lo que Erich Auerbach denominó «interpretación figural», que: «... establece una relación entre dos acontecimientos o personas, por la cual uno de ellos no solo tiene su significación propia, sino que apunta también al otro, y este por su parte, asume en sí a aquel o lo consume» (75-76). Esto es, la alusión constante al instante del encuentro de Sánchez Mazas y el miliciano que decide no delatarlo y el recorrido que esto le empuja a realizar al protagonista-narrador, así como todas las entrevistas y descubrimientos que lo componen, son el anuncio o adelanto del descubrimiento final y casi catártico que corresponde con la visita a Miralles, el personaje que tiene la clave para descifrar el enigma.

que, sin embargo, se siente motivado por una historia y decide intentarlo otra vez²⁷. Cercas (autor) crea en *Soldados de Salamina* un personaje con el que comparte nombre y por medio del que muestra una intimidad ficticia que le permite controlar qué aspectos de esta muestra y cuáles quedan ocultos, es decir, mediante un personaje homónimo el autor puede decidir cómo se presenta al público lector²⁸ (Alberca, *Pacto* 202). Según el narrador lo que mueve a este personaje es la empatía por lo sucedido y el interés por una incógnita escondida de la historia, unos sentimientos que el autor crea en el personaje para promover la identificación del lector con lo que lee e invitando a su implicación emocional. Esto es, mediante este protagonista y narrador se establece también el lugar del lector (Tschiltschke 193). De este modo, el autor apela al receptor a implicarse en la historia relatada y a intentar solventar las dificultades a las que se enfrenta el narrador así como a posicionarse respecto a la veracidad de los hechos narrados. El lector, por lo tanto, al acabar la novela de Cercas no solo tendrá que decidir qué hacer con el conocimiento del pasado que ha adquirido, sino también si quiere considerar el relato verdadero o simplemente una ficción sin mayor trascendencia. Al tratarse también del narrador de la novela analizaremos su figura más detenidamente cuando nos ocupemos de él en el siguiente apartado.

Javier Cercas (personaje) se caracteriza, además, por estar marcado por tres pérdidas que le provocan una sensación de desarraigo y de desubicación respecto a la realidad que lo rodea, estas son en primer lugar, la desaparición de la figura paterna que, por lo que se expresa en el relato, ha fallecido poco antes; en segundo lugar el divorcio de la que hasta

²⁷ La coincidencia nominal entre narrador-protagonista y el autor no se limita a crear cierta ambigüedad identitaria sino que trastoca las convenciones discursivas acerca de la autorialidad, y es que «... el nexo del nombre propio con el individuo nombrado y el nexo del nombre de autor con lo que nombra son isomorfos y no funcionan del mismo modo. (...) un nombre de autor no es simplemente un elemento en un discurso (...); ejerce un cierto papel con relación al discurso: asegura una función clasificatoria; tal nombre permite reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros. (...) el nombre del autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso: para un discurso el hecho de tener un nombre de autor, (...) indica que dicho discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra que puede consumirse inmediatamente sino que se trata de una palabra que debe recibirse de cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto» (Foucault, «Autor» 59-60). De tal modo que este estatus descrito por Foucault se convierte en una suerte de performance realizada por el autor consciente no solo de su espacio en el texto sino de su capacidad performativa: «... solo en tal régimen de autorialidad puede concebirse el privilegio acordado a la interioridad del escritor que afianza su consideración al margen de la sociedad y la minimización de toda heteronomía; pero este mismo régimen implica también la fascinación por una instancia que no dejará de espectacularizarse y que, por ello, devendrá inseparable de sus puestas en escena en el espacio literario y social» (Pérez-Fontdevilla y Torras Francés 30).

²⁸ Esto afecta al pacto de lectura descrito por Lejeune (*El pacto autobiográfico*) enmarcándose bajo el concepto de *autoficción* que acoge a numerosos textos (Casas, «Simulacros» 11). Ahondaremos más en estas cuestiones en el apartado 3.3. de este mismo capítulo cuando abordemos la construcción autoficticia de *Soldados de Salamina*.

ese momento ha sido su mujer y que marca el fin de su relación afectiva con ella; y, por último, el abandono de cualquier aspiración literaria que hasta ese momento solo ha sido una fuente de frustraciones²⁹. Anunciando estas ausencias al comienzo de la narración estas funcionan como una de las motivaciones del viaje o investigación que el personaje emprende y que se recoge en el texto, y es que al escuchar por primera vez la historia de Rafael Sánchez Mazas confluyen dos inquietudes surgidas de estas pérdidas. Por una parte, debido al hallazgo de una historia en torno a un misterio, emprende un viaje para descifrar un misterio que reactiva su vocación literaria y que finalmente le permite recuperar su carrera de escritor. Por otra parte, la indagación de la vida de Sánchez Mazas, y del contexto en el que tuvo lugar su encuentro con el miliciano que decidió no matarlo, le hace darse cuenta de su propia ignorancia respecto a las circunstancias en las que estalló la Guerra Civil española así como a las carencias de la sociedad acerca de la memoria de este pasado traumático. En este momento la ausencia de la figura paterna se hace más patente, ya que esta constituye el único vínculo que el protagonista tendría con la contienda, la que tendría que ser la principal fuente de conocimiento y que, sin embargo, nunca cumplió esta función ya que no compartió con él nada de lo ocurrido. Por esta razón, el encuentro con Miralles resulta tan relevante no solo para el desarrollo narrativo del texto sino para el protagonista quien recupera en la figura del anciano no solo una figura paterna desaparecida sino una parte de la historia reciente a la que no tenía acceso³⁰.

2.2.4.1.2. Rafael Sánchez Mazas

Se trata de un personaje que posee un referente histórico que corresponde con la figura de uno de los fundadores de Falange Española que fue, además, un intelectual burgués y conservador que colaboró y participó en las conspiraciones que estuvieron

²⁹ «Fue en el verano de 1994, hace ahora más de seis años, cuando oí hablar por primera vez del fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas. Tres cosas acababan de ocurrirme por entonces: la primera es que mi padre había muerto; la segunda es que mi mujer me había abandonado; la tercera es que yo había abandonado mi carrera de escritor. Miento. La verdad es que, de esas tres cosas, las dos primeras son exactas, exactísimas; no así la tercera. En realidad, mi carrera de escritor no había acabado de arrancar nunca, así que difícilmente podía abandonarla. Más justo sería decir que la había abandonado apenas iniciada» (Cercas, *Soldados* 199).

³⁰ «... le vi levantar el bastón a modo de saludo último y luego, a través del cristal trasero del taxi, caminar de vuelta hacia la residencia, lento, desposeído, medio tuerto y dichoso, con su caminar gris y sus pantalones raídos y sus zapatillas de fieltro, achicándose poco a poco contra el verde pálido de la fachada, la cabeza orgullosa, el perfil duro, el cuerpo balanceante, voluminoso y destartado, apoyando su paso inestable en el bastón, y cuando abrió la puerta del jardín sentí una especie de nostalgia anticipada, como si, en vez de vera Miralles, ya le estuviera recordando, quizá porque en aquel momento pensé que no iba a volver a verle, que iba a recordarle así para siempre» (Cercas, *Soldados* 396). De alguna manera, uno de los legados que Miralles da al protagonista es el de la memoria de la guerra y de su propia vida de lucha contra el fascismo y esto es lo que el escritor termina resaltando del viejo miliciano.

detrás del golpe de Estado de 1936. No obstante, desde el principio de la narración se lo presenta como una víctima del conflicto bélico ya que fue encarcelado por las fuerzas republicanas en Barcelona y más tarde fue fusilado por el ejército republicano mientras se retiraba al exilio en Francia. Como ya hemos comentado, consiguió sobrevivir a la ejecución en masa, a la persecución posterior gracias a la intercesión de un joven miliciano y a la travesía por los montes catalanes ayudado por los «amigos del bosque». Esta consideración de víctima y de superviviente de la violencia del bando republicano lo convertirían en uno de los testimonios empleados por el régimen para justificar la represión ejercida sobre los vencidos de la guerra³¹.

Asimismo, este personaje representa la preponderancia de la estética frente a la ética, es decir, Sánchez Mazas escoge principalmente la literatura frente a la política, especialmente después de la guerra, cuando, a pesar de ocupar cargos políticos en el gobierno franquista, termina abandonando la carrera política para centrarse en su literatura. Sin embargo, al final, debido a su compromiso y a su relación estrecha con el falangismo termina siendo un poeta y novelista olvidado por el canon literario español³² (Piérola 252). Esto es, representa un tipo de personaje diametralmente opuesto a Miralles, del que hablaremos a continuación, constituyendo el contrario de este de una forma casi simétrica, esto se debe, entre otras cosas a que una de las motivaciones principales del escritor falangista es la de mantener su posición privilegiada en la sociedad española, la cual sentía que peligraba bajo el gobierno republicano, y que se propuso asegurar participando activamente en el régimen franquista, al contrario del miliciano quien arriesga su vida y situación constantemente luchando contra el fascismo que Sánchez Mazas representa y defiende.

³¹ «... Sánchez Mazas también contó ante una cámara la historia de su fusilamiento, sin duda por las mismas fechas de febrero de 39 en que se lo contó, en el despacho de Ridruejo en Barcelona, a sus camaradas falangistas. (...) en aquel noticiario dirigido a una masa numerosa y anónima de espectadores aliviados por el fin reciente de la guerra; (...) por entonces la doctrina de guerra de la España de Franco, igual que todas las doctrinas de todas las guerras, dictaba que ningún enemigo había salvado nunca una vida: estaban demasiado ocupados quitándolas» (Cercas, *Soldados* 226-228).

³² Es necesario matizar esta afirmación debido a que Sánchez Mazas no ha sido totalmente olvidado del canon ni de la historiografía literaria de los últimos años, se menciona al fundador de Falange en los volúmenes correspondientes a los periodos 1900-1939 y 1939-80 o 2010 de las siguientes historias de la literatura: *Historia de la literatura española* (dir. R.O. Jones), *Historia y crítica de la literatura* (dir. Francisco Rico) e *Historia de la literatura española* (dir. José-Carlos Mainer). En las dos primeras las alusiones son muy breves y minoritarias, casi siempre como parte de una lista de autores pertenecientes a los escritores de posguerra o adscritos a distintas revistas de corte conservador y fascista (así ocurre en los volúmenes realizados por Sanz Villanueva (1994), en García de la Concha (1984), Domingo Yndurain (1980) y en José-Carlos Mainer (2010). Ninguno dedica ningún capítulo o apartado a la producción literaria de Sánchez Mazas y cuando se alude a sus obras se hace como parte de un conjunto de títulos o como representante de una característica por la que destacaba otro escritor en el que sí se detienen.

Rafael Sánchez Mazas es el que mejor representa los personajes que antes hemos identificado como «personajes destino» pues la importancia de éste en el relato reside en sus encuentros con los personajes éticos, es decir, con los «amigos del bosque» (incluimos en esta denominación a María Ferré y su familia) y con Miralles (Mallorquí-Ruscalleda 260). Por otro lado, y a pesar de que el escritor falangista nunca mostró arrepentimiento ni disgusto por su participación en la guerra, Cercas nos lo muestra abatido y perdido en un mundo que él mismo contribuyó a crear y que lo excluye y discrimina. De esta manera, el autor ofrece una versión del falangista que parece más propenso a adherirse a un proyecto de reconciliación futuro³³. Sánchez Mazas se presenta en *Soldados de Salamina* como un agente más de la paz entre los bandos enfrentados así como un personaje más amable para el lector contemporáneo (Ferrando Valero 157).

2.2.4.1.3. Miralles

Miralles, al contrario que Sánchez Mazas, representa la importancia de la ética por encima de la estética; se trata de un hombre que no tiene aspiración ninguna más allá de sobrevivir y luchar por lo que considera justo, es el héroe republicano por antonomasia que nunca deja de luchar contra el fascismo hasta que es herido de gravedad. Además, nunca regresa a España del exilio de manera que representa también a todas las personas que vivieron anhelando la vuelta a un país que ya no existía. En definitiva, constituye el representante de todos los vencidos de la guerra, un hombre acerca del cual no hay documentación, al que conocemos por medio de testimonios orales y al que, por lo tanto, solo se puede acceder por medio de la ficción, de un retrato verosímil de cómo fueron

³³ De alguna manera, la figura de Rafael Sánchez Mazas recuperada en la novela pertenecería al grupo de intelectuales falangistas del entorno de la revista *Escorial* que adquirieron a posteriori el identificativo de «falangistas liberales» dado que en esta publicación dieron espacio a escritores e intelectuales que habían sido perseguidos ideológicamente. Entre los integrantes de este grupo de intelectuales se encontraban Dionisio Ridruejo o Pedro Laín quienes apelaron a este supuesto «liberalismo» que los había caracterizado en el seno del falangismo para desmarcarse de la cara más violenta y represiva del régimen. Como explica Santos Juliá: «A la altura de 1956, cuando fueron expulsados del Ministerio, el fascismo llevaba ya once años derrotado en Europa y el ideal de una solución española, católica, a la cuestión del Estado había naufragado; ni fascismo ni estado nacional-católico, solo pudieron pensarse a sí mismos como liberales y solo pudieron atribuir su salida del Ministerio a su intento aperturista, rápidamente connotado de liberalizador. De este modo, llegaron a verse a sí mismos como liberales desde su origen, pues que desde el mismo origen habían estado empeñados en un combate con la facción reaccionaria y, en no menor grado que ellos, católica de la coalición vencedora en la guerra civil. Interpretaron su primera derrota, la salida de Serrano Suñer del Ministerio de Asuntos Exteriores y de todas las posiciones de poder político en septiembre de 1942, la pérdida de *Escorial* y el simultáneo ascenso de los católicos oficiales al poder, como fracaso de un intento de liberalización, cuando en realidad fue el fracaso de un proyecto de fascistización, el más avanzado de los que nunca se plantearon en España» («Falange» 13 y 18).

muchos hombres en aquel momento³⁴. Miralles encarna al bando vencido convirtiéndose en un símbolo de la derrota y de la lucha (Ródenas de Moya, «Prólogo» 106).

Al final de la novela, y con el encuentro que tiene lugar entre el narrador y Miralles, lo esperable sería que la incógnita que ha mantenido la tensión narrativa se solucione y la novela pueda concluir definitivamente, lo cual no ocurre debido a que el anciano soldado niega rotundamente ser el miliciano que decidió no delatar a Sánchez Mazas en 1939. Sin embargo, llegados a este punto en la narración, esta cuestión ha perdido importancia y ya no es determinante. De este modo, el autor puede dar fin a la novela sin dilucidar ni acabar con la ambigüedad en la que está sumido el personaje de Miralles, al final ni siquiera requiere de ninguna solución concreta pues la sola existencia de un hombre que cumple con las características del soldado desconocido que supo actuar en el momento adecuado sirven de cierre al enigma³⁵. Miralles es, además, el personaje que mejor encarna la incapacidad de diferenciar entre lo real y lo ficticio que caracteriza a toda la novela de Cercas³⁶ (Corredera González 117-118).

Como ya hemos comentado, en su vejez tampoco tiene interés en formar parte del proyecto literario del que le habla Cercas, así, aunque es el soldado heroico que da conclusión a la novela, el hombre que Cercas encuentra termina olvidado en una residencia de ancianos en Francia³⁷ (Piérola 252). Es decir, Miralles simboliza no solo la

³⁴ Pozuelo Yvancos lo describió de la siguiente manera: «...es (...) la *imago* ejemplar de tantas criaturas anónimas, de tantos “soldados de Salamina”, con un destino semejante, concentrado en este viejo perdedor de todas las guerras de su vida, ...» (*Novela* 275).

³⁵ Además, el juego especular y de ambigüedades encarnado en Miralles son una de las invitaciones que el autor dirige al lector real del texto para implicarse en el relato y a posicionarse respecto a su existencia en el plano real o frente a la memoria olvidada que representa.

³⁶ Es importante tener en cuenta la distinción entre narrativo y ficticio, pues como explica Alberca: «Es evidente que la forma de ordenar y explicar lo vivido es narrativa y que el hombre es un sujeto narrativo con memoria» (*Pacto* 47), sin embargo, esto no significa que lo que se narra tenga que ser inevitablemente ficticio. En *Soldados de Salamina* el autor juega con esta posibilidad, intentando encontrar el límite de la fusión entre ficción y realidad en la que se mueve la literatura (Alberca, *Pacto* 61).

³⁷ Respecto a Miralles, Javier Cercas apunta en *Diálogos de Salamina* lo siguiente: «Hay que dejar claro que el Miralles de Bolaño existe, es de verdad. No es verdad, en cambio, que lo encontrase en Dijon» y más adelante es David Trueba, quien relata cuál había sido el final del Miralles que conoció Bolaño: «Proseguimos con la investigación para encontrar al Miralles real. (...) Y, un día, fui con Jessica [Huppert Berman, la directora de producción] al camping Estrella de Mar de Castelldefels, el lugar donde Bolaño conoció a Miralles. (...) Al guardián no le sonaba. Miró en el ordenador y en el registro no aparecía ningún Miralles. Pero el ordenador lo tenía solo desde hacía cuatro o cinco años y él mismo llevaba allí poco tiempo. Pero sí que nos habló de un señor de ochenta años que tenía una especie de *bungalow* en el camping y que venía desde hacía muchísimos años (...). Al final, le dije: “Mire, a la persona que estamos buscando es a un señor que venía mucho a este camping y que se llamaba Miralles”. En ese momento, los ojos de ese hombre se iluminaron: “¿Miralles? Lo conozco perfectamente”. Por cómo miró ese hombre, por cómo dijo esa frase, yo sé que Miralles era alguien muy especial. No tengo la menor duda. Le pregunté si el hombre del que hablaba era grande y si tenía heridas de guerra. Me respondió que sí, que era muy simpático, aunque no recordaba las heridas de guerra. (...) Y de pronto se para en seco y nos dice: “Pero este hombre no vive».

capacidad y voluntad de lucha incansable de una generación que participó en dos guerras consecutivas sino también el hastío y sensación de abandono que los embargó a lo largo de la segunda mitad del siglo XX en la que tuvieron que asistir al olvido generalizado de sus vidas y sacrificios algo de lo que el personaje se queja amargamente dejando ver las consecuencias del pacto de silencio promovido en la Transición democrática.

2.2.4.2. Personajes secundarios

No nos vamos a detener en un análisis concreto de cada uno de ellos, pero sí vamos a comentar el lugar que ocupan algunos personajes secundarios en la narración, específicamente aquellos que tienen correlatos históricos o reales ya que por medio de ellos Cercas (autor) consigue construir un relato con distintos niveles narrativos y estratos de verosimilitud. Así, entre el conjunto de secundarios con los que el protagonista y narrador se encuentra, dialoga o a los que se refiere en su discurso y que tienen existencia extraficcional, distinguimos dos grupos: por una parte, los personajes que corresponden con escritores como Rafael Sánchez Ferlosio o Roberto Bolaño, y por otra parte, las personas que componen «los amigos del bosque». Esta distinción no se fundamenta únicamente en su condición de persona conocida o pública sino también en la función que cumplen en la novela.

«Los amigos del bosque» son las personas que ayudaron a Rafael Sánchez Mazas después de que consiguiera sobrevivir al fusilamiento y huyera por los montes del Collell. Por medio de estos personajes, cuya existencia extraficcional no solo fue confirmada por el autor, sino que además, las personas históricas formaron parte de la adaptación cinematográfica realizada por David Trueba. Su función no es la de incidir en la veracidad del relato de Sánchez Mazas ya que su existencia real no sirve para dar verosimilitud a la narración. Por el contrario, su testimonio es empleado por Cercas (autor-narrador-personaje) para completar la historia de la peripecia de Sánchez Mazas, rellenando los huecos de información que tenía la versión de Sánchez Ferlosio al mismo tiempo que, mediante el recuerdo de uno de ellos, se redirige la atención narrativa hacia el miliciano que decidió no delatar al fundador de Falange, al que más adelante se identificará como Miralles. De esta manera, este grupo constituye una de las fuentes memorialísticas que ayuda al protagonista-narrador a completar su relato real y, sin embargo, también se ven

Murió, yo creo que alrededor de los Juegos Olímpicos de 1992”. Aquello fue un golpe. Me quedé un poco sonado» (Cercas y Trueba 100 y 105-107).

afectados por la ambigüedad respecto a la verosimilitud sobre la que se construye el relato y que agentes externos a la ficción resuelven.

En el caso del primer grupo de personajes secundarios al que nos hemos referido, lo componen los distintos escritores con los que Cercas (personaje-narrador) contacta y discute acerca de la historia de Sánchez Mazas y sobre el libro que quiere escribir sobre esta. Pertenecen a este grupo Rafael Sánchez Ferlosio, hijo del fundador de Falange Española, que es quien le cuenta en primera instancia la peripecia bélica de su padre³⁸ y Andrés Trapiello³⁹, ambos constituyen figuras de autoridad por su conocimiento sobre el escritor falangista y por su posición en el contexto cultural: se trata de dos autores reconocidos y críticos literarios influyentes en el ámbito literario en el que se enmarca *Soldados de Salamina* y, que de alguna manera, le dan a Cercas cierto respaldo para recuperar una figura que no forma parte del imaginario colectivo actual de las letras⁴⁰. Otro de los autores con correlato real que aparecen en el texto es Miquel Aguirre i Oliveras, quien pone en contacto al protagonista-narrador con «los amigos del bosque» pues se trata de un escritor y periodista del Collell zona de la provincia de Girona donde tuvo lugar la peripecia de Sánchez Mazas. Es también el personaje mediante el que se introduce brevemente qué supuso la Guerra Civil para los habitantes de esta región catalana.

³⁸ Este personaje de alguna manera podría considerarse un híbrido de los dos grupos pues se trata tanto de una fuente memorialística de la vida de Sánchez Mazas como una figura conocida y de autoridad al tratarse de alguien tan cercano al objeto de interés del autor.

³⁹ «Conseguí el número de teléfono de Trapiello y le llamé a Madrid. En cuanto le expuse el motivo de mi llamada, estuvo amabilísimo y, aunque según dijo hacía años que no se ocupaba de Sánchez Mazas, se mostró encantado de que alguien se interesara por él, a quien yo sospecho que no consideraba un buen escritor, sino un gran escritor. Conversamos durante más de una hora. Trapiello me aseguró que de lo ocurrido en el Collell no conocía más que la historia que había contado en su libro y confirmó que, sobre todo inmediatamente después de la guerra, la había contado mucha gente» (Cercas, *Soldados* 223).

⁴⁰ Andrés Trapiello ha dedicado gran parte de su producción a la literatura falangista-fascista del siglo XX, de hecho, uno de sus textos más conocidos *Las armas y las letras: literatura y guerra civil (1936-1939)*. Madrid: Destino. 2010; y las ediciones de dos textos de Rafael Sánchez Mazas: por una parte, *Poesías*. Granada: Comares. 1990; y por otra, *Vaga memoria de cien años y otros escritos*. Bilbao: Editorial El Tilo. 1993. Así, en la novela se hace referencia recurrentemente a Trapiello para recalcar que entre las razones por las que Sánchez Mazas y otros escritores falangistas o fascistas han recibido menos atención hay motivaciones ideológicas: «Quiero decir que esa moda surgió, en los mejores casos (de los peores no merece la pena hablar), de la natural necesidad que todo escritor tiene de inventarse una tradición propia, de un cierto afán de provocación, de la certidumbre problemática de que una cosa es la literatura y otra la vida y de que por tanto se puede ser un buen escritor siendo una pésima persona (o una persona que apoya y fomenta causas pésimas), de la convicción de que se estaba siendo literariamente injusto con ciertos escritores falangistas, quienes, por decirlo con la fórmula acuñada por Andrés Trapiello, habían ganado la guerra, pero habían perdido la historia de la literatura» (Cercas, *Soldados* 204-205). En la edición a la novela de Domingo Ródenas de Moya se nos hace saber que esta afirmación pertenece a un artículo que el mismo Trapiello escribió y que se publicó en *El País* el 18 de noviembre 1984 con el título «¿Quién piensa en 1936?».

Por último, estaría Roberto Bolaño, el autor chileno con quien Cercas tenía amistad y que en la novela actúa no solo como una figura con autoridad literaria que ayuda al protagonista a recuperar su confianza autorial, sino que es, además, el personaje que da a conocer la historia de Miralles y quien introduce los preceptos heroicos que conducirán a Cercas (personaje-narrador) a alterar la dirección de su texto para centrarse, recuperar y elevar la figura de un hombre que sí responde al heroísmo discutido con Bolaño (personaje). Del mismo modo, la entrada del autor chileno determina definitivamente el la adscripción ideológica del héroe, cuya figura terminará siendo la identificada como modélica; esta no es otra que la de un integrante y defensor de la república y de la democracia que se mueve, principalmente, por un rasgo que Cercas denomina el «instinto de la virtud», un aspecto que compartiría con Salvador Allende, el político al que Bolaño (personaje) propondrá como ejemplo máximo de heroísmo.

En resumen, con la introducción de esta figura, con toda la simbología que esto conlleva, se redirige la atención del protagonista-narrador hacia el bando republicano que hasta ese momento solo había aparecido como agente represor y persecutorio⁴¹. No obstante, con la aparición de Bolaño y sus conversaciones en las que aparecen referencias no solo a Salvador Allende y al golpe de Estado de Pinochet de 1973, sino también a la Resistencia Antifascista que acabó con la ocupación Nazi de Francia; entran en juego y se convierten en modelos a valorar, figuras pertenecientes al imaginario colectivo de la ideología de izquierdas en el que Sánchez Mazas y lo que le rodea no solo no tiene lugar sino que pertenece precisamente a la ideología contraria.

2.2.5. Narrador

En *Soldados de Salamina* la posición del narrador resulta problemática por el empleo de la autoficción y del relato especular, y es que tanto el autor real, como el narrador intradieético y el protagonista comparten nombre y características identitarias⁴². La

⁴¹ A Sánchez Mazas lo detuvieron y encarcelaron las autoridades republicanas de Cataluña para después (mal)fusilarlo junto a otros hombres relevantes del bando nacional. Al mismo tiempo, los tres hombres jóvenes que lo mantienen oculto hasta que finalmente la guerra acaba y todo el territorio catalán cae bajo el dominio del bando nacional permitiendo a Sánchez Mazas volver a la vida pública, por su parte, son soldados desertores del ejército republicano en retirada que también huye de las autoridades derrotadas.

⁴² Lo que ocurre en *Soldados de Salamina* es una ficcionalización de la vida privada del personaje al mismo tiempo que se introducen acontecimientos y aspectos que coinciden con la biografía del autor real, Javier Cercas, es decir, se establece una clara división entre el Javier Cercas biográfico y el autor de la novela, pues como hemos dicho los acontecimientos que pertenecen a la vida pública del autor aparecen insertos en la diégesis mientras que la privacidad del personaje a la que asistimos no coincide con la del Cercas autor (Orsini-Saillet, «Pacto» 288).

coincidencia nominal crea ambigüedad entre los aspectos reales y ficcionales que componen al personaje, especialmente porque, como veremos con más detenimiento más adelante, la introducción de datos biográficos del autor en la diégesis altera la recepción de la novela respecto a la ficcionalidad⁴³ (Alberca, *Pacto* 78-79). De forma que es importante establecer una división clara entre los marcos narrativos que ocupan cada uno de ellos y que afectan a la diégesis. Así, podemos identificar a tres Javier Cercas: el propio autor real que firma la novela, el narrador que da cuenta del desarrollo de creación del texto que estamos leyendo, y el protagonista, que coincide con el narrador debido a que se trata de un relato autodiegético, y que es el personaje principal de la novela.

Del mismo modo, encontramos la misma división tripartita en la narración, de tal manera que en el nivel más externo estaría la historia del propio narrador, un periodista y escritor frustrado que se embarca en el proyecto de escribir un relato real sobre un suceso que tuvo lugar en 1939, poco antes de acabar la Guerra Civil española en el Collell (Girona). Este nivel sirve de marco narrativo de los otros dos niveles, y es también el que contiene una mayor carga metaliteraria⁴⁴. En el segundo nivel, tenemos el resultado de la primera parte de la investigación, el relato real que recrea la biografía de Sánchez Mazas deteniéndose especialmente en su participación en la guerra y en el instante que sirve de centro de la novela mediante el empleo de *flashbacks* o analepsis⁴⁵. Por último, el tercer nivel es el que está más relacionado con el carácter ético de la novela y se compone de las biografías de los protagonistas del encuentro central de la novela, es decir, de las peripecias de un falangista y de un miliciano y el contexto que les lleva a que sus vidas se crucen, y que finalmente, desemboca en el hallazgo del héroe, uno de los temas más importantes de *Soldados de Salamina* (Pozuelo Yvancos, *Novela* 276-277).

Por otro lado, las tres partes que constituyen *Soldados de Salamina* se distinguen, entre otras cosas, por el tono que el narrador emplea en cada una de ellas, así, mientras

⁴³ En otras palabras, lo que encontramos en *Soldados de Salamina* coincide con lo que Pozuelo Yvancos describió como «figuración del yo» y que consiste en: «...la consciente mistificación (...) de un yo figurado que, si bien posee virtualmente algunos rasgos de su autor, es un narrador que ha enfatizado precisamente los mecanismos irónicos (en su sentido literario más noble) que marcan la distancia respecto de quien escribe, hasta convertir la voz personal en una voz fantaseada, figurada, intrínsecamente ficcionalizada, literaria en suma» (Pozuelo Yvancos, «Figuración» 167-168).

⁴⁴ Es decir, es en el que aparecen las alusiones a los pormenores de la redacción del libro y a los problemas que el narrador tiene que enfrentar.

⁴⁵ Término empleado por Genette para describir un momento en el que el tiempo de la narración no coincide con el de la historia principal del relato (Genette, *Figuras* 89), en este caso recuperando un suceso del pasado y que, en el caso de *Soldados de Salamina*, el narrador emplea para introducir los recuerdos y la información obtenida por medio de la investigación a la que nos hemos referido en numerosas ocasiones.

que en la primera y en la tercera el narrador coincide con el protagonista, esto cambia en la segunda parte, en la que el narrador pasa a ser omnisciente, a pesar de mantener la primera persona, para narrar la biografía del autor falangista con el fin de escribir un relato objetivo y realista (Gómez Barranco 3). Así, podemos considerar al protagonista-narrador de *Soldados de Salamina* lo que Genette denominó un intra-autor⁴⁶ pues se trata de un narrador que funciona al mismo tiempo como autor de la novela, de la narración y como personaje que protagoniza la trama acerca de la elaboración de la novela; al mismo tiempo que, debido al juego autoficcional, este narrador posee algunas características biográficas del autor real, Javier Cercas, lo cual dificulta la separación entre ambos⁴⁷.

En la segunda parte, el autor-narrador adopta otra postura, abandona la primera persona y presenta la recreación de la vida de Sánchez Mazas incluyendo las dudas, reflexiones y problemas (agujeros) que le surgen en la escritura del relato real (Orsini-Saillet, «Pacto» 299-300). En esta parte, el centro de la narración es el relato que el protagonista elabora de la vida de Sánchez Mazas que funciona como un relato integrado en la narración marco que sería la protagonizada por Cercas (narrador-protagonista), y por esta razón, se trata de una narración metadieética en la que la reflexión acerca del modo en el que se cuentan los hechos aparecen explícitamente en el relato. Del mismo modo, Cercas (narrador) no es el único narrador que encontramos en la novela⁴⁸, aunque sí el principal, en más de una ocasión son las personas que Cercas entrevista las

⁴⁶ Genette estableció la existencia de unos niveles narrativos en los relatos que diferenciaban por una parte la relación que el autor tiene con los acontecimientos que narra en su texto (el nivel extradiegético) y por otra, la forma en la que esos acontecimientos son contados y que conforman el relato en cuestión (el nivel intradieético). Puede ocurrir que en el nivel intradieético se produzca una narración de forma que surge un nuevo nivel que Genette denominó metadieético; en *Soldados de Salamina* no solo podemos encontrar estos tres niveles narrativos sino que el autor (extradieético), el narrador (metadieético) y el protagonista (intradiegético) comparten el mismo nombre, lo cual difumina los límites entre estas instancias y niveles narrativos, esto responde a la estructura *mise en abyme* que consiste en la aproximación de estos niveles hasta tal punto que el discernimiento se dificulta enormemente (Genette, *Figuras* 284-288). Volveremos sobre esta cuestión en el punto 3.3. en el que abordamos la autoficción en la novela de Cercas.

⁴⁷ Esta reflexividad de la voz narradora recuerda al mecanismo narrativo que Pozuelo Yvancos identificó como *Figuración del yo*, la cual distingue de la autoficción precisamente por el carácter introspectivo del yo que medita acerca de los mecanismos mediante los que se construye la diégesis y se trata el tema abordado en el texto (Pozuelo Yvancos, *Figuraciones* 29). Ahondaremos en este concepto y sus diferencias respecto a la narración autoficcional cuando nos ocupemos de esta cuestión en el apartado 3. «Ficción y realidad en *Soldados de Salamina*» de este trabajo.

⁴⁸ En estos momentos en los que el narrador se convierte en el receptor principal de los relatos testimoniales mediante los cuales se intenta reconstruir la historia vital de Rafael Sánchez Mazas, y más tarde, Miralles, Cercas (narrador-personaje) adopta la posición de un narratario intradieético, como lo identificó Gérard Genette, una figura narrativa que funciona como el principal receptor explícito en la diégesis, al que se dirige el relato testimonial y que no coincide con el lector implícito ni con el real (*Figuras* 313). Así, esta figura es la que dota de verosimilitud al relato testimonial que se inserta en la novela, esto es, es en el acto de comunicación que se produce entre el narrador testimonial y el narratario intradieético donde se introducen las escenas y mecanismos verosímiles del texto (Prince 199-200).

encargadas de relatar sus experiencias o una parte de la historia. No obstante, el cambio en la voz narrativa más llamativo ocurre en la segunda parte, cuando el autor tiene que reconstruir la vida de Sánchez Mazas y cambia a la tercera persona aunque sin dejar de lado completamente la voz narrativa que ha empleado hasta este momento, pues sigue siendo el mismo narrador-protagonista-autor el encargado de realizar esta biografía (Martín Galván 57).

La ambigüedad a la que nos hemos referido anteriormente afecta en gran medida a la distinción entre autor y narrador, de manera que también confunde la división entre el componente ficcional y real o histórico de la narración⁴⁹ (Dolguín Casado 97-98). No obstante, se trata de un narrador que su autor ha construido de manera consciente y minuciosa para que funcione como uno de los componentes ambiguos más importantes y que empujan al lector a posicionarse respecto a él y a su lugar en la narración y en los hechos que se narran (Corredera González 111). A pesar de que el mismo Javier Cercas (autor) ha dicho en alguna ocasión que no hay que fiarse de lo que el narrador afirma en la novela⁵⁰, es importante aclarar que esto no es del todo aplicable a la lectura del texto, dado que no podemos considerar veraz todo lo que este dice respecto a la Guerra Civil pero sí podemos creerlo dentro del contexto narrativo y ficcional en el que se enmarca⁵¹ (Gómez Trueba, «Bestia» 78). Así, al principio de la narración el narrador se presenta como un escritor que no conoce prácticamente nada acerca de la Guerra Civil y que no tiene ningún tipo de compromiso ético a este respecto; sin embargo, al conocer la historia del fusilamiento de Sánchez Mazas y del acto de piedad del miliciano, se embarca en la investigación de este suceso y poco a poco va adquiriendo una mayor conciencia, de tal

⁴⁹ «...la ambigüedad rige multitud de obras narrativas que se mueven en esta zona intermedia entre los dos grandes pactos, provocando expectativas entre la ficción novelesca y la veracidad histórica. Aquí se pueden situar desde la novela histórica “clásica”, es decir, el tipo de novelas que pretende hacer más verosímil o documentada una ficción al dotarla de escenarios, personajes, hechos y fechas de comprobación extratextual, hasta los relatos falsamente biográficos o pseudo-históricos, cuyo artificio o engaño consigue despistar o engañar al lector sobre la veracidad o la ficción del relato» (Alberca, *Pacto* 166). Esto es, Cercas juega combinando la ambigüedad generada por la combinación de documentos testimoniales e históricos y la autoficción, de la que hablaremos más adelante.

⁵⁰ «Fíjate que quien dice que el libro es un relato real no soy yo, sino el narrador, y la primera regla —¡la primera!— que hay que seguir cuando se lee una novela es desconfiar del narrador, que puede mentir, puede engañarse, etc.» (Cercas y Trueba 76).

⁵¹ «En *Soldados de Salamina* historiographical discourse is further complicated by the fact that the narrator —however objective he pretends to be— is not only separated from the historical events by a temporal gap, but must also interpret the subjective account authored by other historical actors and narrators. The narrators —“that me that is me and not me at the same time”— that Cercas acknowledges in *Relatos Reales* calls to mind the tradition of self-conscious fiction (Jorge Luis Borges) and points to the unreliable nature of any writing about the self» (Amago 147).

manera que al final de la novela ética y estética están totalmente fusionadas y la novela no funciona hasta que esto ocurre (Piérola 252).

Una de las características del narrador y que, en gran parte, ayuda a entender su interés por el encuentro entre Miralles y Sánchez Mazas y, sobre todo, por qué un miliciano en retirada perdonaría la vida de un fundador de Falange que acababa de sobrevivir a un fusilamiento, reside en su ignorancia respecto a la Guerra Civil española. Algo que en la novela no se trata como un rasgo propio del narrador sino que pretende simbolizar a toda una parte de la población española que ante la Guerra Civil tenía la actitud que él mismo muestra al principio de la novela (Cifre Wibrow, «Configuración» 221). En el cierre de la novela podemos constatar que, para el narrador, la vivencia y el componente emocional que le aporta la aparición de un personaje heroico como Miralles le interesa mucho más que el desentrañamiento del instante que desembocó en el texto. Esto es, al final de la historia de *Soldados de Salamina*, el narrador parece más interesado en el efecto que Miralles tiene sobre él y sobre su novela que en encontrar la solución al «secreto esencial» que se plantea al principio (Gómez López-Quiñones, *Guerra* 99).

2.3. Ficción y realidad en *Soldados de Salamina*

Cercas introduce una discusión teórica en su novela acerca del lugar que la ficcionalidad ocupa en el contexto cultural en el que se enmarca y en el que este aspecto afecta tanto a qué se considera ficcional, a la transmisión de la literatura y a la construcción de los textos literarios mediante el deseo expresado por el protagonista de escribir un «relato real»⁵² (Pozuelo Yvancos, *Poética* 66). En la novela, Cercas (personaje) explica a Conchi, su pareja, de la siguiente manera en qué consiste el texto que pretende escribir: «Será como una novela (...) Solo que, en vez de ser todo mentira, todo es verdad» (Cercas, *Soldados* 252), de forma que, podemos decir que el «relato real» es un tipo de narración que aunque próxima al ámbito novelístico difiere en que «cuenta la verdad»⁵³.

⁵² A pesar de que en el discurso del protagonista se expresa como una aspiración narrativa, se trata de una propuesta enunciativa del autor que consistirá, precisamente, en construir un relato que pretende ser real o, dicho de otra manera, que se presenta como real al lector.

⁵³ En *Diálogos de Salamina*, el autor sin embargo, dice explícitamente que tal explicación que su homólogo ficcional realiza en la novela no tiene sentido pues se trata de una contradicción: «Pero para empezar, la expresión “relato real” es equívoca, deliberadamente equívoca, porque es, de entrada, un oxímoron, esa figura retórica que consiste en añadir a un sustantivo un adjetivo que lo contradice o parece contradecirlo (...). Lo de “relato real” es un oxímoron porque todo relato, lo quiera o no, comporta cierto grado de invención, puesto que es imposible transcribir verbalmente la realidad sin traicionarla: en cuanto

Lo llamativo de *Soldados de Salamina* es que una parte de la novela pretende relatar hechos históricos para conseguir componer un relato real acerca de la vida de Sánchez Mazas, y especialmente, en lo que respecta a su participación en la Guerra Civil española. Sin embargo, todo este propósito narrativo resulta ambiguo pues quien pretende escribir este relato real es el narrador y protagonista de la novela, cuyo nombre coincide con el del autor real, como ya hemos comentado, lo cual contribuye a la confusión en el lector respecto a la veracidad de lo que lee⁵⁴ (Ruiz Martínez, «Verdad» 143-144). Así, las dos primeras partes de la novela crean una sensación de veracidad y de que nos encontramos ante un relato no-ficcional debido primordialmente a que la narración gira en torno a un personaje real (Sánchez Mazas), el protagonista se confunde con el autor y se incluyen, además, artículos periodísticos, fotografías y testimonios que parecen reales (Orsini-Saillet, «Pacto» 286).

La necesidad de distinguir claramente los aspectos ficticios de los fácticos y, en consecuencia, la concepción de la literatura como una versión imperfecta y construida de la realidad en contraposición a la historia (registro veraz y documentado del pasado), genera ciertos problemas especialmente cuando se descubre la dificultad de transmitir esa supuesta realidad sin acudir a la ficción de ningún modo. Hay que tener en cuenta que la creación literaria (y, por tanto la ficcional) surge en un contexto cultural que determinará inevitablemente la forma en la que se reproduce la realidad, e incluso qué se entiende por «real» y por tanto, aquello que queda excluido de esta consideración⁵⁵. De este modo, la representación de esta «realidad» no solo estará influida y delimitada por los rasgos

empezamos a contar ya estamos alterando la realidad. La estamos inventando» (Cercas y Trueba 75). Esto apela directamente a la problemática de la ficción y su vínculo con la realidad: «...en la medida en que el ser ficcional de la literatura propone un uso particular en que se suspenden las exigencias de verdad y de compromiso para con el mensaje de los intervinientes del acto de comunicación» (Pozuelo Yvancos, *Poética* 74). Esto es, Cercas por medio de la denominación de «relato real» introduce una discusión propia de la teoría literaria y que afecta directamente a su novela ya que se coloca en un espacio intermedio entre elementos documentales y testimoniales que deberían considerarse verídicos y la propia invención literaria y, por lo tanto, ficcional que el autor considera inherente a cualquier relato, como podemos leer en su diálogo con David Trueba.

⁵⁴ Una de las características de los textos autoficcionales, como el que nos ocupa, es cuestionar la veracidad a la que suelen apelar los textos autobiográficos para ello difumina los límites entre ficción y realidad. Manuel Alberca lo explicaba de la siguiente manera «Sin embargo, en su lectura [de *Soldados de Salamina*] nunca perdí de vista, a pesar de la consustancial y exigida suspensión del principio de incredulidad, de que se trataba de una novela, es decir, un relato de ficción con la apariencia doble y engañosa de que se trataba de un “relato real”, falsa y transparentemente autobiográfico e histórico» (*Pacto* 288-289).

⁵⁵ «But I should repeat that imagination and invention do not imply the absence of truth. Even though remembering entails invention, Cercas’ narrator always draws the reader’s attention to the redemptive powers of writing, and how narrative allows us to access subjective truth» (Amago 148).

considerados propiamente reales sino también por el contexto cultural que ha establecido esta caracterización⁵⁶ (Pozuelo Yvancos, *Poética* 15 y 19).

En la novela, sin embargo, el concepto de verdad puede resultar problemático ya que, como veremos, al final del texto, el cierre obtenido por medio de una verdad ficcional que termina cohesionando toda la narración prevalece sobre la verdad extralingüística, de modo que a pesar de que entendamos que : «El “relato real” es un metarrelato, un relato que juega a ser él mismo, que impone las reglas y que proclama la estricta fidelidad y compromiso con los hechos ocurridos en la realidad», no podemos olvidar que el lenguaje (y por extensión la literatura) construye una representación mental más que mimética de la realidad⁵⁷ (García-Nespereira 120).

⁵⁶ Esta es la tesis principal que podemos encontrar en el texto *Mimesis* de Eric Auerbach y que consiste en lo siguiente: «Cuando uno reconoce que las épocas y las sociedades no deben ser enjuiciadas según la figuración ideal de lo absolutamente loable, sino cada una con arreglo a sus propios supuestos previos; cuando entre estos no se cuentan solamente las condiciones naturales, como clima y suelo, sino también las espirituales e históricas; cuando despierta así el sentido de la eficiencia de las fuerzas históricas, de la incompatibilidad de los fenómenos históricos así como de su constante movilidad interna; cuando uno llega a comprender la unidad vital de las épocas, de suerte que cada una aparezca como un todo, cuya esencia se refleja en cada una de sus formas fenoménicas; cuando, finalmente, se impone la convicción de que no es posible captar la significación de los acontecimientos por medio de conocimientos abstractos y generales, y de que para ello no debe buscarse el material en las alturas sociales y en las acciones públicas y principales, sino también en el arte, la economía, la cultura material y espiritual, en los fondos de lo cotidiano y lo popular, porque solo allí puede ser captado lo peculiar, lo íntimamente móvil y lo universalmente válido, tanto en un sentido más concreto como más profundo; entonces podemos esperar que todas estas comprobaciones sean transferidas también a la realidad, y que, por consiguiente, aparezca también ella como incomparable en su peculiaridad, movida por fuerzas interiores, en plena evolución, es decir, como un trozo de historia cuyas honduras cotidianas y cuya estructura interna total interesen tanto en su origen como en su dirección evolutiva» (415-416). Dicho de otra manera, y trayendo las palabras de Pozuelo Yvancos: «Cada cultura ha prefijado, de acuerdo con su propio universo ideológico, el modo como la realidad opera y la lección más sobresaliente de la literatura es haber olvidado la contraposición mimesis literaria realidad no literaria como si ambos miembros de la oposición fuesen concebibles separados cuando se trata de su propia representación. La realidad y la perspectiva (su imagen) caminaron indisolublemente unidas hasta el extremo de que ciertas “realidades” fueron “impensables” para una vasta cultura literaria» (*Poética* 19-20).

⁵⁷ Esta construcción metanarrativa de *Soldados de Salamina* responde al análisis acerca de la verdad narrativa de Michael Riffaterre que consiste en lo siguiente: «Narrative truth is thus a linguistic phenomenon; since it is experienced through enactment by reading, it is a performative event in which participation on the reader's part can only serve to hammer the text's plausibility into his experience. Because of this, the verbal nature of mimesis, since the transformation of the given into synonymous representations corresponds to the conventions of a society or of a class, these also serve as guidelines for the positive or negative interpretations the reader is led to adopt. Such conventions quite visibly alter and redirect the meaning of the mimesis into ideologically motivated semiotic codes. Fiction relies on codes, that is, on arbitrary conventions that can be identified independently of the narrative, that are assignable to a viewpoint exterior to it, or that can be perceived as irrelevant to the motivation of narrative events. Because of these discrepancies, fiction emphasizes the fact of the fictionality of a story at the same time it states that the story is true. Furthermore, verisimilitude is an artifact, since it is a verbal representation of reality rather than reality itself: verisimilitude itself, therefore, entails fictionality» (Riffaterre, 1993: xiv-xv).

2.3.1. Relación entre ficción y realidad; desencuentros y encuentros

Lo que subyace a la tensión entre ficción y realidad que se presenta en *Soldados de Salamina* es la teoría poética aristotélica que establece una clara distinción entre la historia y la poesía. Según el texto de Aristóteles, la historia sería la disciplina narrativa que se ocupa de sucesos concretos que tienen lugar en momentos y lugares específicos y que tiene que ceñirse a la verdad y a la realidad, mientras que la poesía, por el contrario, puede emplear el engaño (o referirse a acontecimientos o personas inexistentes) con el fin de alcanzar una verdad universal y de difundirla, es decir, que mediante la ficción se pretende ayudar a los lectores-espectadores a adquirir un mayor conocimiento tras un momento de catarsis⁵⁸ (Ródenas de Moya, «Prólogo» 52-53). No obstante, Aristóteles no consideraba la representación (*mimesis*⁵⁹) como una simple imitación de la realidad, sino que en la poesía (literatura) se crea una realidad alternativa y perfecta que responde a los preceptos de pureza y virtud que deberían regir el mundo tangible con el fin de ser una fuente de conocimiento en tanto que recoge cuestiones universales en historias concretas. Así, el concepto nuclear de la teoría poética de Aristóteles es el de la *verosimilitud*⁶⁰, que

⁵⁸ En tanto que el fin último de la poesía (literatura) es provocar en el receptor una respuesta (catarsis o risa, según el género del que se trate) Aristóteles sitúa a esta en un lugar intermedio entre lo concreto y lo universal, de forma que, mediante la representación verosímil de la realidad, historias concretas se convierten en paradigmáticas, mientras que el ámbito de la concreción correspondería a la historia. En palabras del propio Aristóteles: «Y también resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular. Es general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales cosas verosímil o necesariamente, que es a lo que tiende la poesía, aunque luego ponga nombres a los personajes; y particular, qué hizo o qué le sucedió a Alcibíades» (Aristóteles cap. IX, 1451b, pp. 157-158 de la edición de García Yebra).

⁵⁹ «El principio de *mimesis* o imitación es uno de los conceptos capitales de la *Poética* y constituye el criterio básico para establecer las diferencias entre lo que actualmente consideramos artes y otras actividades artesanales de carácter no representacional (...) El principio de *mimesis* plantea un problema teórico-literario crucial: la relación entre literario y realidad, con toda la amplia galaxia de temas concomitantes: el concepto de ficción, el concepto de verosimilitud, los conceptos de coherencia y necesidad, etc. Aristóteles no precisa el sentido de la *mimesis* poética, pero arguye diversas razones que permiten excluir cualquier interpretación de la misma en términos de reproducción o copia exacta de la realidad» (Viñas Piquer 95).

⁶⁰ Riffaterre explica el funcionamiento de la verosimilitud en la narrativa y su relación con la verdad literaria como una fusión, o mejor dicho, como dos componentes simultáneos que actúan desde y dentro del mismo texto: «...verosimilitude is found in consecution rather than in the mimesis superimposed on it. It is therefore analyzed as a special instance of motivation, that is, as a compellingly visible coherence in the sequence of causes and effects. (...) Thus the narrative sequence and its diegetic implementation (the mimesis) are both intratextual, since both are derivations from a given that selects simultaneously the abstract structure that serves as a model for the narrative sequence and the representation that will first actualize that structure and make it visible and readable. The reader can neither perceive nor decode the one without the other, since the narrative structural invariant must be actualized, and it is the diegetic sequence that performs this function by transforming it into concrete variants. Narrative motivation and

rige la mimesis de la realidad que realiza la literatura, y por lo tanto, debe respetar las normas por las que se guía la situación que imita⁶¹ (Viñas Piquer 60-61). De modo que, si leemos la novela de Cercas en clave aristotélica, llegamos a la conclusión de que el autor intenta trascender la historia del relato para alcanzar una verdad universal, que casualmente, en *Soldados de Salamina*, está relacionada con el personaje con un componente simbólico mayor y que representa en gran medida a todo un colectivo (los olvidados), que no es otro que Miralles, el personaje que también presenta una mayor carga ficcional que el resto (Ruiz Martínez, «Verdad» 145; Tschiltschke 187).

El juego que el autor lleva a cabo es el de huir de la literariedad en su discurso, negando, por medio de la voz narrativa, que el texto que se propone escribir (y que es el que el lector tiene entre las manos) es una novela, todo ello con el objetivo de intentar mantener una ilusión de verosimilitud que caracteriza a gran parte de la narración. Para ello, el autor introduce en la novela estrategias más propias de la historiografía (documentación e investigación histórica⁶²) e intenta no utilizar aquellas que el lector puede identificar como propias de la literatura. Todo esto responde, en parte, a la reflexión que *Soldados de Salamina* introduce acerca de la mejor manera en la que los autores y autoras actuales pueden acercarse a la Guerra Civil española desde la ficción (Gómez López-Quñones, *Guerra* 57-58). Cercas, consciente de las dificultades que presenta abordar una historia del pasado desde la ficción, opta por una vía intermedia en la que por medio de un texto metaficticio en el que se reflexiona acerca de su ficcionalidad y relación

diegetic verisimilitude must thus be seen as two facets of the same phenomenon or, better still, as complementary features of the same text» (Riffaterre 2-3).

⁶¹ Bobes Naves lo explica de la siguiente manera: «... [el poeta] no debe ser absolutamente preciso en el momento de imitar las leyes del funcionamiento del mundo –no es ningún científico–, pero sí tiene que causar la impresión de que lo hace. Piénsese, además, que a veces ocurren realmente cosas que parece increíble que hayan podido ocurrir, es decir, que en cierto modo lo inverosímil tiene cabida dentro de la realidad cotidiana y, por tanto, pueden tenerla también dentro de la poesía. O sea, que hasta cierto punto puede hablarse de *lo posible inverosímil*. Y también puede decirse que algunas cosas que es imposible que sucedan en la realidad tienen visos de verosimilitud porque siguen una lógica causal convincente –sería *lo imposible verosímil*–. Hay tramas que sabemos que no podrán suceder jamás realmente, pero están tan bien entrelazados todos los detalles que las sostienen que les otorgamos una credibilidad poética. Y es que lo importante para la *mimesis* artística es que los hechos que son naturalmente imposibles, fantásticos o inverosímiles dejen de resultarlos en el contexto de la obra en la que se integran. Todo esto lleva a la conclusión –siempre según los comentarios aristotélicos– de que el objeto de imitación propio de la poesía no es tanto la realidad –lo que efectivamente ha sucedido– cuando lo que podría ocurrir en la realidad de acuerdo con los mecanismos lógicos a los que esta se ciñe. Lo que de hecho significa que Aristóteles reconoce para el arte el estatuto de *ficción*, y, por lo tanto, de no referencialidad» (Bobes Naves *et al.* 96).

⁶² Se favorece la hibridación entre ficción y realidad con la introducción en el relato de elementos reales como la coincidencia de identidad entre autor y narrador, la documentación obtenida por medio de la investigación que se narra, los libros a los que se alude e incluso un artículo en prensa firmado por el mismo Javier Cercas (Bringas, Ennis y Musci 65).

con la realidad, desplaza la problemática de la veracidad de los hechos a la fiabilidad de la novela como aproximación válida a un suceso histórico (Amago 149).

La confusión entre lo real y lo verosímil, sin embargo, puede decantarse hacia el otro lado, esto es, el lector puede concluir que todo lo que se ha narrado y mostrado en *Soldados de Salamina* forma parte de la ficción (y por tanto, de lo no real), de forma que incluso los elementos verídicos introducidos en la novela, y que pertenecen al archivo y a la investigación histórica, son considerados ficticios⁶³. Así, unas pruebas que en la historiografía y en otros ámbitos habitualmente serían garantes de veracidad, en la novela de Cercas no son entendidas como tales y son cuestionadas⁶⁴ (Piérola 253). Esto es, que el desencadenante de la historia metanarrativa de *Soldados de Salamina* es precisamente el convencimiento del narrador de que en el encuentro de Sánchez Mazas con el miliciano que decide no matarlo, y todo lo que rodeó a este instante, hay una historia que tiene potencialidad literaria⁶⁵ (Cifre Wibrow, «Configuración» 220-221).

Por otra parte, la fusión entre ficción y realidad es uno de los pilares sobre los que se apoya la reflexión metaliteraria del texto. No olvidemos que *Soldados de Salamina* es ante todo un texto en el que se narra la manera en la que el narrador/protagonista consigue escribir una novela, de forma que, el componente real residirá en el hecho de que es en esta ficción, en la que un narrador escribe una novela, en la que el autor muestra la realidad de su labor. Dicho de otra manera, la fidelidad del texto es para con la representación del trabajo del escritor y no para con la memoria de la que se vale para

⁶³ En definitiva, la recepción será la que marque los límites de la representación de la realidad que se lleva a cabo en la novela ya que es el lector el que, en última instancia, aceptará o no la imagen del mundo que se le presenta en el texto (Pozuelo Yvancos, *Poética* 25).

⁶⁴ La incapacidad de transmisión de la historia que se pretende narrar no solo afecta a la investigación histórica sino también al periodismo, el testimonio y al relato real, de modo que al final del texto solo un encuentro ficticio termina por dar sentido a todo el libro. En definitiva, la cuestión que introduce Cercas mediante esta convivencia de géneros narrativos responde a una propuesta literaria que consiste en la fusión de elementos ficcionales y documentales como el medio más completo para abordar una historia como la que encontramos en *Soldados de Salamina* (Martínez Rubio, *Formas* 214).

⁶⁵ Esto es algo que varios personajes afirman en alguna de las conversaciones que mantienen con el narrador: en primer lugar, Bolaño quien después de que Cercas le narre el encuentro entre Sánchez Mazas y el miliciano le señala esta historia como el material novelístico que debería utilizar para escribir su próxima novela (Cercas, *Soldados* 358). La escena se vuelve a repetir con pocas variaciones cuando Cercas le cuenta el mismo suceso a un anciano Miralles quien, quitándole importancia, dice que se trata de un hecho muy «novelesco», poniendo en duda que fuera así como sucedió (Cercas, *Soldados* 388-399). Esto mismo afirma Javier Cercas en su diálogo con David Trueba: «Alguien puede leer la novela como una novela de reconciliación o como un homenaje a los republicanos a los que nadie les ha dado las gracias por defender un régimen legítimo. Me parece bien, pero yo no iba por ahí, no tenía ni puñetera idea de adónde iba. Yo lo que quería, en el fondo, era resolver una ecuación formal, como si fuera un matemático. Ese era mi único objetivo. No había otra intención, entre otras cosas porque a mí me parece que las intenciones son nefastas en literatura» (Cercas y Trueba 167-168).

escribir su historia (Satorrans Pons 229). De modo que, la realidad finalmente solo puede leerse como un relato ficticio, ya que incluso los testimonios que se introducen están ficcionalizados para que cumplan una función concreta: que el desarrollo narrativo pueda tener el final que el autor desea⁶⁶ (Cifre Wibrow, «Configuración» 225). Y es que a pesar de que se incide una y otra vez en la objetividad con la que el narrador pretende presentar los acontecimientos a los que se refiere⁶⁷, ya desde el principio de la novela se establece la gran carga ficcional que contiene el texto: abre con unas declaraciones acerca de su vida personal así como una serie de opiniones subjetivas que van a marcar el relato y que lo van a acercar, a medida que avance, hacia la ficción alejándolo de la objetividad que dice perseguir (Amago 151).

Por otra parte, la ambigüedad, uno de los rasgos que mejor definen a *Soldados de Salamina*, afecta especialmente a la distinción entre la ficción y la realidad nítidamente y alcanza tanto a los personajes como al significado final de la novela⁶⁸ (Corredera González 107). Es por ello por lo que al final del relato, en el momento que tendría que constituir la clave para resolver el «secreto esencial» y que, asimismo, acabaría con la ambigüedad que atraviesa toda la narración y que pone en duda la existencia de los personajes no conocidos y de todo lo que se ha contado hasta este momento, no se encuentra ninguna solución ni explicación a las incógnitas planteadas. De este modo, la duda respecto a la naturaleza de todo el relato y de sus protagonistas se mantiene, dejando al lector la elección de qué tipo de narración considera que ha leído: un relato histórico y objetivo o una novela ficcional (Ródenas de Moya, «Prólogo»137).

Del mismo modo, la ambigüedad respecto a Miralles (e incluso su propia existencia real) queda sin resolver, ya que, tras la conversación que el narrador mantiene con el anciano en la residencia de Dijon, éste no confirma su identidad, es decir, niega ser el miliciano que decidió no delatar la supervivencia de Sánchez Mazas en 1939, cuando había sido, precisamente, la identificación y localización de este individuo lo que Cercas (narrador) decía necesitar para cerrar su novela, y la investigación que estaba llevando a

⁶⁶ De hecho, esta es la razón por la cual el relato real que el narrador escribe acerca de la historia de Sánchez Mazas no funciona como a él le gustaría, y este «fracaso» no es más que una de las estrategias narrativas esgrimidas por el autor para conducir su relato hacia la ficción, pues *Soldados de Salamina*, a pesar de su componente real, no deja de ser una novela (Tyras 352-353).

⁶⁷ E incluso se alude a la importancia de una tesis doctoral sobre Rafael Sánchez Mazas en la elaboración de la novela, especialmente en lo concerniente a la recreación literaria de la vida del escritor falangista.

⁶⁸ «The narrator's frequent statements as to the truth of his story may stem from his desire to assuage the reader's doubts as to the veracity of his account, but mostly they serve to reveal his own narratorial insecurity. The anxiety that we see in the narrator of *Soldados de Salamina*, with his constant statements as to the "truth" of his story, can be related to contemporary approaches to historiography» (Amago 152).

cabo. Sin embargo, no solo no consigue saber con seguridad si el hombre con el que habla en Francia es el mismo que 60 años antes había perdonado al fundador de la Falange Española, sino que, además, debido a una conversación previa con Bolaño en la que éste inducía al narrador a ficcionalizar su encuentro con el soldado, y a la ambigüedad que caracteriza a la novela respecto a la diferenciación de lo ficticio y lo real, ni siquiera estamos seguros de la existencia de Antoni Miralles, de modo que la historia queda sin un final totalmente cerrado⁶⁹ (Dolguín Casado 95-96).

2.3.2. Metaficción

En la medida en la que una de las tramas principales de la novela es la escritura de la misma, podemos afirmar que *Soldados de Salamina* pertenece al grupo de ficciones denominadas «metaficciones»⁷⁰, es decir, que la presentación de los pormenores de la creación literaria forman parte esencial de la obra⁷¹. Esto responde al interés del autor de que su obra no sea un texto verosímil que recrea una historia concreta, sino que intenta ir más allá mostrando la esencia misma de la ficción y centrando la atención en la labor del creador y de la misma obra, que es al mismo tiempo, una representación de su mismo desarrollo⁷² (Camarero 7-9). El componente metaficticio de la novela no afecta únicamente a su estructura interna y a su construcción sino que también forma parte de los temas tratados por Cercas (narrador-protagonista) con algunos de los personajes de la narración con los que conversa acerca tanto de su «relato real» en concreto como de la ficción y de la creación literaria en general (Liikanen, «Novelar» 13). Esta cualidad

⁶⁹ Anteriormente ya se ha comentado que el hombre del que habla Bolaño y que Cercas (narrador-personaje) busca existió, tal y como dijo Cercas en su diálogo con Trueba, no obstante, el personaje con el que el protagonista mantiene una conversación en Dijon es ficticio y tampoco resuelve la incógnita planteada.

⁷⁰ Anteriormente ya nos hemos referido a la metaliterariedad que caracteriza a *Soldados de Salamina* y al convencimiento del narrador del potencial literario que poseía la historia de Sánchez Mazas y Miralles, siendo este aspecto lo que induce a Cercas a escribir un libro sobre ellos.

⁷¹ Cercas en su obra presenta una gran influencia de las tendencias literarias metanarrativas que han marcado la segunda mitad del siglo XX, desde la no-ficción estadounidense, el *nouveau roman* o el grupo *Tel Quel* caracterizadas por una metarreflexividad y unos juegos literarios en los que se intenta desentrañar abiertamente los mecanismos del artificio literario y narrativo (Martínez Rubio, *Formas* 35-36). Así, el empleo de la autoficción, de la que hablaremos más adelante, constituye un rasgo más de la tendencia literaria a la que se adscribe y que consiste en la reflexión y dinamitación de la representación mimética de la realidad creando en su lugar una realidad literaria que supere a la fáctica (Alberca, *Pacto* 50-51).

⁷² De este modo, si tenemos en cuenta que Patricia Waugh definió la *metaficción* de la siguiente manera: «*Metafiction* is a term given to writing self-conscious and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. (...) such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text» (Waugh 2); podemos concluir que *Soldados de Salamina* está construida siguiendo la caracterización que Waugh hizo pues uno de sus rasgos esenciales es precisamente la ambigüedad en lo que respecta al discernimiento de lo real y lo ficticio en la novela.

metanarrativa tiene otra vertiente a comentar, y es que a lo largo de toda la novela se reflexiona y describe el proceso por el cual Cercas (narrador-protagonista) investiga y escribe el texto que estamos leyendo, el cual podría ser considerado una «novela en marcha»⁷³ (o *work-in-progress*, según la denominación anglosajona), de tal manera que:

Al igual que la segunda parte era la respuesta a la primera; la tercera parte es la respuesta a la segunda: *Soldados de Salamina* es una novela en construcción, es una novela que se construye tres veces. Es decir, si el lector comprende la magnitud de la tragedia y lo injusto del olvido, no es por la bibliografía revisada, sino por el encuentro con el vencido: el narrador transita de unos materiales a otros para hacer ver lo limitado de su exposición en un intento de comprender la guerra, el exilio y la dictadura (Martínez Rubio, *Formas* 216).

La metanarratividad que atraviesa toda la novela está más presente en la primera y tercera parte del texto, ya que es en estas donde se hace partícipe de una manera más abierta al lector de los pormenores de la elaboración del relato así como de los problemas a los que el narrador debe enfrentarse en la documentación y recopilación de testimonios (Contadini 213-214). Por el contrario, la segunda parte del texto corresponde con el relato biográfico sobre Sánchez Mazas que el narrador-protagonista se propone escribir en la primera parte, en la que, además, recoge la documentación y testimonios en los que se basa para redactarlo; esta sección de la novela carece del carácter metaficcional al que nos referimos porque en ella la enunciación del relato tiende a fundirse con el relato de la enunciación. Así, mostrar los entresijos de la creación de su novela, le sirve también al autor para plantear la condición del relato historiográfico como una construcción, al igual que literario, cuestionando su validez como discurso único respecto a lo ocurrido en el pasado reciente⁷⁴ (Piérola 256).

Dado el componente histórico de la novela y que trata, entre otros, un episodio de la historia española reciente, muchos han considerado *Soldados de Salamina* una novela histórica. Sin embargo, esta categorización no es del todo acertada; probablemente sea

⁷³ «...novelas que se construyen al tiempo que reflexionan sobre sí mismas, abren posibilidades de otro tipo de escritura y culminan su redacción protegiendo a la ficción con un marco teórico (más intuitivo que verdaderamente crítico-teórico) que justifica las razones de la escritura y sus límites» (Martínez Rubio, *Formas* 149).

⁷⁴ «Toda colectividad negocia las representaciones de su pasado, en un plano ideológico, para definir su modo de actuación y de organización en el presente que ayude a programar una identidad en tanto que comunidad. Escoger unos hechos históricos determinados, reivindicar unas figuras públicas, definir y sancionar unos acontecimientos traumáticos, reparar a las víctimas, condenas a los responsables; todo ello puede formar parte de una representación de la realidad y terminar confirmando una nueva representación, siempre cuestionable, siempre susceptible de refutación o de enmienda. Así pues, toda representación es una propuesta de interpretación integral sobre unos hechos y, en definitiva, sobre una comunidad» (Martínez Rubio, *Formas* 10).

más adecuado analizar la novela como una metaficción historiográfica⁷⁵, ya que en ella el enfrentamiento entre literatura e historia deriva en una reflexión acerca de la idoneidad de ambas para abordar un tema como la Guerra Civil y que termina mostrando la incapacidad de ambas disciplinas para realizar un relato totalmente veraz pues ambas de una forma o de otra se alimentan y pertenecen al mundo de la ficción (Gómez Trueba, «Bestia» 73-74). Así, en la novela se plantea una forma intermedia de entender la realidad que se muestra y de plasmarla por escrito por medio de la narración del proceso de creación del texto literario, esto es, en la combinación y fusión de elementos ficcionales, documentales y testimoniales se difumina la delimitación de lo real frente a lo ficticio creando una verdad (o realidad) literaria que será la que trascienda al final del texto (Amago 144).

Por otro lado, la metaficción también acompaña y nutre la ambigüedad que caracteriza a *Soldados de Salamina*, sobre todo en lo que respecta a la recepción de la novela, y es que un lector que no identifica el juego metaficcional sobre el que Cercas construye la novela puede caer más fácilmente en la confusión entre los componentes ficcionales e históricos del relato, así como del componente real de la historia de Cercas (protagonista) y del mismo autor⁷⁶ (Juan Ginés 384-385). De esta forma, el hecho de que el autor real, narrador y protagonista tengan el mismo nombre y compartan una serie de rasgos biográficos convierte la novela en un texto metaliterario más complejo pues la clave para entender su funcionamiento reside precisamente en la identidad del narrador y autor del relato real inserto en la novela, que coincide con la de Javier Cercas, el autor

⁷⁵ De modo que *Soldados de Salamina* responde, en mayor medida, a los siguientes preceptos descritos por Linda Hutcheon: «Historiographic metafiction suggests that truth and falsity may indeed not be the right terms in which to discuss fiction, but not for the reasons offered above. (...) Fiction and history are narratives distinguished by their frames (...) frames which historiographic metafiction first establishes and then crosses, positing both the generic contracts of fiction and of history. The postmodern paradoxes here are complex. The interaction of the historiographic and the metafictional foregrounds the rejection of the claims of both “authentic” representation and “inauthentic” copy alike, and the very meaning of artistic originality is as forcefully challenged as is the transparency of historical referentiality» (Hutcheon, *Poetics* 109-110).

⁷⁶ Dicho de otra manera, la novela de Cercas posee como característica propia de la ficción posmoderna y de la metaficción historiográfica a la que hemos aludido anteriormente, el mantenimiento de una ambigüedad que nos dificulta la distinción entre elementos puramente históricos y puramente ficcionales, pues en la base del relato que analizamos está precisamente la oposición entre ficción e historia con la que se juega constantemente, definiendo y diluyendo la frontera entre ambas (Hutcheon, *Poetics* 113). En cuanto a la confusión identitaria del narrador-protagonista y el autor, Vera Toro lo explica de la siguiente manera: «La combinación de una narración bioficcional con una autoficción aprovecha una inseguridad profunda y doble del escritor-narrador: sabe de la insuficiencia de cualquier tipo de datos, rumores y documentos para reconstruir una verdad histórica (el tema central de la metanovela historiográfica y de la bioficción) y, al mismo tiempo, desconfía de su propia memoria en el momento de reconstruir su propio pasado como sujeto enunciator» (Toro 131).

real de *Soldados de Salamina* (Gómez Trueba, «Bestia» 77). Esta reflexión acerca de su forma de narrar y del lugar que ocupará el texto en el contexto literario y socio-político en el que se enmarca, es uno de los rasgos que presentan los relatos autoficcionales mediante los que se persiguen distintas finalidades: crítica, lúdica, paródica, etc. (Toro 64); lo cual junto a la coincidencia identitaria de narrador, personaje y autor real, constituye la base del juego autoficcional que caracteriza a la novela y que vamos a analizar a continuación.

2.3.3. Autoficción

Genette afirma que al estudiar la voz narratológica es importante diferenciar al narrador del autor, especialmente en los relatos de ficción, al ser dos instancias separadas pues el primero pertenece al mundo real y el segundo al mundo de la ficción⁷⁷ (*Figuras* 271). En *Soldados de Salamina* resulta difícil establecer esta diferencia ya que ambos poseen el mismo nombre y escriben una novela sobre Rafael Sánchez Mazas que se titula *Soldados de Salamina*. Esto es, existe una ambigüedad respecto a la voz que recibe el nombre de «autoficción», que podemos definir como una construcción narrativa que consiste en la combinación de rasgos propiamente novelescos con rasgos autobiográficos diluyendo la frontera entre lo real y lo ficcional dificultando la distinción cuyo resultado es la confusión absoluta⁷⁸. Dicho de otra manera, en la autoficción lo que encontramos es una equiparación de hechos históricos o autobiográficos y ficcionales de manera que

⁷⁷ Esto coincide con lo que afirma Phillippe Lejeune: «En los textos impresos, toda la enunciación está a cargo de una persona que tiene por costumbre colocar su *nombre* en la portada del libro y en la página del título, encima o debajo de este. En ese nombre se resume toda la existencia de lo que llamamos *autor*: única señal en el texto de una realidad extratextual indudable, que envía a una persona real, la cual exige de esa manera que le atribuya, en última instancia la responsabilidad de la enunciación de todo el texto escrito. (...) Un autor no es una persona. Es una persona que escribe y publica. A caballo entre lo extratextual y el texto, el autor es la línea de contacto entre ambas. El autor se define simultáneamente como una persona real socialmente responsable y el productor de un discurso» («Pacto» 51).

⁷⁸ Tiene su origen, o por lo menos podemos afirmar que empezó a diferenciarse de la autobiografía a partir de 1977 cuando Serge Dubrovsky lo utilizó para referirse a una novela suya (*Fils*) en la que se relataban acontecimientos reales por medio de la ficción, en otras palabras: «Este terreno de indeterminación donde el autor se incorpora con nombre propio como personaje de su obra sin ser un relato puramente autobiográfico» (Gómez Barranco 3-5). Por su parte, Manuel Alberca lo describió de una forma que nos parece más acertada: «La autoficción se presenta como una novela, pero una novela que simula o aparenta ser una historia autobiográfica con tanta transparencia y claridad que el lector puede sospechar que se trata de una pseudo-novela o una pseudo-autobiografía, o lo que es lo mismo, que aquel relato tiene “gato encerrador”» (*Pacto* 128).

ambos tienen la misma veracidad en el universo ficticio de la narración⁷⁹ (Pozuelo Yvancos, *Novela* 273-274).

La autoficción surge y funciona en el espacio intermedio entre ficción y realidad nutriéndose de este enfrentamiento sobre el que se construye y mediante el que funciona, es decir, la combinación de elementos biográficos y fácticos con aspectos ficticios que caracteriza a este tipo de textos, es el rasgo que mantiene la incertidumbre en el lector respecto a la veracidad del relato así como la tensión narrativa que no se resuelve y se prolonga más allá de la lectura⁸⁰. Esto supone que la lectura de estos textos se sitúa entre dos pactos, el novelesco y el autobiográfico, exigiendo una recepción que combine la literalidad de los relatos factuales y la aceptación de la ficción sin descuidar los elementos extratextuales que rodean a la narración⁸¹ (Alberca, *Pacto* 48-49, 51). En definitiva, la autoficción rompe con la recreación realista basada en la verosimilitud proponiendo una nueva relación entre el texto y la realidad extratextual que consiste primordialmente en identificarse con esta para destruirla y desvincularse de ella al instante⁸² (Casas, «Simulacros» 33-34).

Por otra parte, la identificación del narrador-personaje con el autor responde a una necesidad de dar entidad y un respaldo autorial, aunque en este caso consiste en un juego narrativo ficcional⁸³ (Toro 54). Asimismo, en un momento en el que la exposición de la

⁷⁹ Al situarse entre la novela y la autobiografía se sitúa en un lugar de indeterminación y que responde primordialmente a las normas que mantienen la ambigüedad sobre la que se construye, de forma que el peso del componente ficticio o verídico fluctúa en la narración en función de qué necesita el relato para funcionar y en ocasiones es necesario crear su propia idiosincrasia (Alberca, *Pacto* 44-45).

⁸⁰ En palabras de Pozuelo Yvancos: «... este origen que sigue vinculando la autoficción a la identidad real biográfica coincidente entre personaje y autor (que es la constante inevitable sostenida en la definición de la categoría), ha permanecido como fondo implícito que ha hecho entender a la crítica que la representación del yo personal es asimilable a poseer un fondo autobiográfico o, dicho de otro modo, que el problema de la *figuración del yo* se resuelve principalmente en la relación entre el texto y la vida...» (*Figuraciones* 21).

⁸¹ El elemento extratextual al que se refiere principalmente la autoficción es la identidad del narrador-personaje que alude directamente a la entidad que el lector identifica como el escritor, no obstante, la ambigüedad que caracteriza a estas narraciones afecta específicamente a la distinción del narrador y el autor de tal manera que el texto requiere de una lectura a caballo entre pactos de lectura, es decir, el lector se sitúa, como el texto, en una posición intermedia entre dos polos opuestos y que en ocasiones pueden parecer excluyentes (Alberca, *Pacto* 61-62).

⁸² Dicho de otro modo: «La ambigüedad respecto a los aspectos reales del texto y su comprobación por parte del lector constituyen una de las características que puede acabar con el juego narrativo en el que se basa la autoficción ya que una de las cuestiones clave de este tipo de textos es precisamente la incertidumbre e indistinción entre lo fáctico y lo ficticio, reivindicando este espacio indeterminado» (Alberca, *Pacto* 33).

⁸³ «En la investigación de autor; la aventura gira alrededor del “yo” narrador, la realidad se conforma a través del discurso del “yo” narrador y el sentido ideológico del texto se desprende de la experiencia relatada del “yo” narrador; la ficcionalización del “yo”, la *autoficción*, es la explicación de un proceso fenomenológico de aprehensión de la realidad, donde el sujeto busca regenerar su labor intelectual y su compromiso ético en tanto que ciudadano dentro de una realidad colectiva e histórica que ya no puede aprehenderse, y ni mucho menos expresarse, de forma impersonal» (Martínez Rubio, *Formas* 128-129).

intimidad y privacidad de los personajes públicos está muy extendida, la autoficción permite al autor generar una identidad que alude a su esencia pública pero sin mostrar aquellos aspectos de su intimidad que no se quieren revelar, esto es, Cercas crea un personaje con el que comparte identidad y muchos rasgos de su vida pública pero no de su vida privada, y todo mediante una forma narrativa que le permite crear la ilusión o la duda respecto a qué aspectos son reales y cuáles no⁸⁴ (Alberca, «Autoficción» 155).

El yo de las autoficciones, como el propio género, se encuentra en una encrucijada de «yoes» pues los incluye todos al mismo tiempo que corresponde con una identidad concreta, en este caso la del Cercas (personaje) (Alberca, *Pacto* 207-208). Esta multiplicación de los puntos de vista del yo y del sujeto narrador que responde a la dificultad que se presenta al intentar encerrar la identidad de este en la ficción, se resuelve por medio de la creación de una ambigüedad acerca de la identidad de éste con la que el autor elabora la narración⁸⁵ (Casas, «Simulacros» 35-36). En este caso particular Cercas presenta en *Soldados de Salamina* una fusión del autodesnudamiento de la intimidad ficcionalizada de la autoficción y la capacidad omnímoda de esta que le permite protagonizar, narrar y firmar como autor una historia recogida en un libro y la suya propia⁸⁶ (Toro 245).

Si seguimos las afirmaciones de Manuel Alberca, podemos afirmar que la autoficción pertenece a lo que este teórico denomina «Novelas del yo», es decir, aquellas narraciones que se sitúan entre la novela y la autobiografía⁸⁷ y que, por lo tanto, son híbridos de estos

⁸⁴ «La ambigüedad genérica se ve potenciada, en cambio, cuanto más evidente se hacen los mecanismos de hibridación, es decir, cuando los recursos textuales colaboran de manera decisiva en la problematización de la noción de autoría o identidad textual, al subrayar de un modo contradictorio la semejanza y la desemejanza entre el autor real y su representación literaria, con las consecuencias que se derivan de ello: negar y afirmar a la vez la relación del texto con su referente o, lo que es lo mismo, la relación de lo ficticio con lo real» (Casas, «Simulacros» 26).

⁸⁵ Y este juego de ambigüedades es el que distingue, según Pozuelo Yvancos, la autoficción de lo que este teórico identifica como *figuraciones del yo*: «Una de las razones que me han llevado a establecer distancia entre el mecanismo de la autoficción respecto de la *figuración del yo* (que no se le opone pero se le diferencia) radica, (...) en la consciente mistificación que estos dos autores [los que analiza en su libro] hacen de un yo figurado que, si bien posee virtualmente algunos rasgos de su autor, es un narrador que ha enfatizado precisamente los mecanismos irónicos (en su sentido literario más noble) que marcan la distancia respecto de quien escribe, hasta convertir la voz personal en una voz fantaseada, figurada, intrínsecamente ficcionalizada, literaria en suma» (*Figuraciones* 29).

⁸⁶ «Las autoficciones tienen como fundamento la identidad visible o reconocible del autor, narrador y personaje del relato. En este contexto, identidad no quiere decir necesariamente esencia, sino un hecho aprehensible directamente en el enunciado, en el cual percibimos la correspondencia referencial entre el plano del enunciado y el de la enunciación, entre el protagonista y su autor, como resultado siempre de la transfiguración literaria» (Alberca, *Pacto* 31).

⁸⁷ La autobiografía que se caracteriza por seguir los preceptos que Lejeune describió del siguiente modo: «Por oposición a todas las formas de la ficción, la biografía y la autobiografía son textos *referenciales*: de la misma manera que el discurso científico o histórico, pretenden aportar una información sobre una

dos géneros y su lectura responde a lo que este autor denominó el «Pacto ambiguo»⁸⁸. Mediante este nombre Alberca hace referencia a aquellos textos que se sitúan entre el pacto novelesco y autobiográfico en diferentes grados, más cerca de un pacto o de otro; la autoficción, sin embargo, se sitúa en una posición intermedia y casi equidistante, pues aunque puede leerse como una novela de ficción, la identificación del narrador-protagonista con el autor real es directa y transparente, y es precisamente esta coincidencia onomástica entre estas instancias narrativas y textuales la que crea la ambigüedad que la caracteriza y que se consigue por medio del equilibrio cuasi imposible entre el componente autobiográfico y el ficticio (Alberca, *Pacto* 130 y 132). El objetivo final, no obstante, puede ser conseguir eventualmente que el texto no se adscriba a ningún género ni pacto de lectura concretos, de forma que la ambigüedad también se altera y variará en función de la lectura que se haga de aquellos que se incluyen en el pacto ambiguo (Louis 74). En consecuencia, esta cuestión que señalan los relatos autoficcionales respecto a la veracidad de lo que se narra y de lo que afirma el narrador, introduce una idea fundamental: el carácter performativo de la ficción y la importancia que esta tiene más allá del componente factual y de su fidelidad con la realidad (Martínez Rubio, *Formas* 26).

La novela no es clara respecto al pacto de lectura al que se adscribe de modo que esta decisión u opción recae en el lector quien será, en último lugar, el que decida si entiende *Soldados de Salamina* como una obra de ficción, aceptando implícitamente el pacto de ficción; o bien podría entenderla como un texto no-ficcional y biográfico que narra vivencias de su autor, es decir, una autobiografía y por lo tanto, aceptaría lo que Phillippe Lejeune denominó «Pacto autobiográfico»⁸⁹ (Ródenas de Moya, «Prólogo» 64). Esta

“realidad” exterior al texto, y se someten, por lo tanto, a una prueba de *verificación*. Su fin no es la mera verosimilitud, sino el parecido a lo real; no “el efecto de la realidad”, sino la imagen de lo real» (Lejeune, «Pacto» 56).

⁸⁸ Esto se traduce en que: «La ambigüedad no solo supone la hibridez de elementos de realidad y de ficción de un texto; ni tampoco supone solamente una combinación de técnicas escriturales distintas, como la mezcla de un discurso periodístico, ensayístico o novelesco. La ambigüedad presenta una estrategia narrativa referencial y ficcional al mismo tiempo, no de forma intermitente y fragmentada, sino de forma simbiótica e integral. (...) el pacto ambiguo fija el horizonte de expectativas del lector en referencialidad, en los hechos, pero no atenta contra ese horizonte de expectativas al incluir en la narración procedimientos de ficción; de otro modo, a partir de ese pacto ambiguo, tanto autor como lector aceptan que la ficción coadyuva a intensificar el significado o los sentidos que el autor quiere imprimir sobre los hechos relatados» (Martínez Rubio, *Formas* 134).

⁸⁹ Lejeune definió el «pacto autobiográfico» de la siguiente manera: «Relato en prosa que una persona real hace de su propia existencia poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad» (*Pacto* 150). Asimismo, 25 años después de la publicación de esta definición recogida en *El pacto autobiográfico*, Lejeune volvió sobre las características propias de la autobiografía para aportar un matiz que resulta muy relevante para entender por qué *Soldados de Salamina* no se adscribe a este pacto, y

ambigüedad respecto al pacto de lectura que presenta la novela responde a lo que Manuel Alberca denominó «Pacto ambiguo» y que consiste en la combinación de los pactos autobiográfico y novelesco para crear confusión y dificultar la distinción de los componentes ficcionales e históricos de un texto⁹⁰ (Gómez Barranco 3). En el caso de *Soldados de Salamina* no solo se ficcionaliza la identidad del autor y el desarrollo de su novela, sino que también se introducen en el juego ficcional las voces testimoniales de los testigos que siguen vivos y a los que Javier Cercas acude para recrear la historia de Sánchez Mazas en el Collell⁹¹, este recurso no solo afecta a las voces ficcionalizadas sino también a la construcción del *yo* de la novela⁹² (Sánchez, «Autoficción» 8). De este modo, en la autoficción la veracidad se sustituye por una recreación de la intimidad del narrador-

es que como dijo el teórico francés: «Finalmente, se encontrarán, clasificados, los diferentes estudios que han germinado a partir del método analítico del pacto. Todo esto no impide que algunos sigan mirándome con ojos inquisitivos: “Pero... ¿esto entra en su definición?”, como si yo fuera un contrabandista de mí mismo. Ese ya no es el problema. La autobiografía a lo Rousseau es una combinación entre otras, pero lo esencial para mí sigue siendo, lo confieso, **el pacto**, cualquiera que sean sus modalidades, la extensión, **el objeto del discurso de verdad que se ha prometido mantener**» (la negrita es nuestra, «veinticinco años después» 168). Este compromiso con la verdad que Lejeune presupone al autor de una autobiografía, no concuerda con lo que Javier Cercas expuso en *Diálogos de Salamina* cuando David Trueba y él reflexionan acerca de la fusión de ficción y realidad en la novela y de la honestidad del autor en una cita a la que ya hemos aludido y en la que el autor catalán afirmaba que todo relato tiene un componente ficcional de manera que no es posible elaborar una narración sin ficción (Cercas y Trueba 75).

⁹⁰ Lo que Manuel Alberca estableció respecto a las autoficciones y el «pacto ambiguo» al que se adscriben es que: «El relato autoficticio guarda una equidistancia simétrica con respecto a la novela y a la autobiografía, pues si bien, al introducir, como he dicho, en una novela el nombre del autor donde no cabía o no se esperaba encontrar, se acerca el pacto autobiográfico, algunos datos biográficos ficticios lo vuelven misterioso e indefinido, dotando a la evidencia autobiográfica de un aura de incertidumbre. (...) La autoficción establece un estatuto narrativo nuevo, cuya hibridez puede que no dé resultados siempre interesantes o significativos, pero se caracteriza por proponer algo diferente a la novela autobiográfica» (Alberca, *Pacto* 130). Esto es, que por su construcción y esencia híbrida entre la autobiografía y la novela ficcional también responde a algunos aspectos de los pactos de lectura por los que ambos géneros se rigen creándose uno nuevo propio de la autoficción.

⁹¹ El empleo de la autoficción en la construcción del relato de Cercas no se reduce a un mero juego narrativo sino que, además, la forma en la que el autor se incluye en la historia que narra ayuda a crear una reconstrucción del pasado que se asemeja a la reconstrucción memorialista pues presenta rasgos similares: vacíos de información que no se pueden llenar, inexactitudes, versiones diferentes que claman ser reales... esto es, la forma narrativa escogida por Cercas, compleja y difícil de aprehender a primera vista, es un reflejo fiel de la historia que pretende narrar y especialmente del momento histórico al que se refiere (Gómez Barranco 8).

⁹² «Hay una diferencia entre la metalepsis “implícita” por la onomástica autoficcional y el uso de un nombre concreto de personajes o lugares del mundo empírico, lo que es extremadamente común en cualquier ficción: el autor real y el personaje homónimo autoficcional forman parte del mismo sistema comunicación del texto y, por eso, el efecto intrusivo es sumamente sorprendente» (Toro 73). Por esta razón tampoco hay que descuidar que en la lectura de este tipo de textos «...se asume que la condición de verdad en los relatos del *yo* prometen de forma aparentemente “absoluta” la aseveración de una verdad, de una creencia o “idea de veracidad” bajo los dominios de precisión y sinceridad; de modo que violentar esta condición podría en todo caso llevar a un error, conformar un engaño, incluso hacer discurrir el relato de una mentira, pero nunca fundaría una ficción, aun cuando la discursividad o narratividad se articulen con estrategias ficcionales. En cambio, puede preverse que la autoficción biográfica, en sus orígenes pretextuales, encarna un *difuminado* entre la verdad o verdades empíricas con las verdades de la memoria experiencial, fronterizas con unas estrategias de simulación insertas en procesos de mendacidad» (Vásquez Rodríguez 101-102).

personaje que muestra tanto virtudes como defectos, fallos, contradicciones en las que cae y que condicionan y determinan sus decisiones vitales y narrativas. El resultado de todo esto es el desarrollo de una nueva relación del escritor con la verdad literaria y fáctica⁹³ (Casas, «Construcción» 210). Por otra parte, la instancia que debería servir de guía para distinguir entre lo real y lo ficticio y decantar la lectura del texto hacia el pacto novelesco o el autobiográfico, el autor real en este caso, comparte nombre e identidad con el narrador-personaje, con lo cual todo el texto se ve afectado por esta ambigüedad entre lo real y lo ficticio, una confusión que se convierte en materia metanarrativa dentro del mismo texto cuando el personaje-narrador expresa su intención de escribir un relato real introduciendo la reflexión acerca de la ficcionalidad que atraviesa toda la novela (Mecke, «Mentira» 204-205).

2.3.3.1. *Mise en abyme*⁹⁴

Asimismo, es importante recalcar que en *Soldados de Salamina* mediante la autoficción y la estructura circular a la que nos hemos referido anteriormente, se crea el juego narrativo que Lucien Dällenbach denominó *mise en abyme*⁹⁵, una forma narrativa que altera la composición lineal tradicional de la novela y la convierte en un relato más complejo, híbrido y heterogéneo⁹⁶ (Camarero 85). El relato especular constituye una de las modalidades de la autoficción, y consiste en crear un personaje que tiene el mismo nombre e incluso comparte algunos aspectos biográficos con el autor pero sin que esto suponga que comparten identidad extratextual. Lucien Dällenbach definió los textos que se caracterizaban por emplear *mise en abyme* de la siguiente manera: «Cabe, pues, definir la *mise en abyme* gideana como emparejamiento o hermanamiento de dos actividades aplicadas a un objeto similar, o, si se prefiere, como relación de relaciones, porque la relación del narrador *N* con su *R* es homóloga a la del personaje-narrador *n* con su relato *r*»⁹⁷ (Dällenbach 24). Jesús Camarero completa la descripción pues no lo reduce a un

⁹³ En definitiva, la autoficción le permite al autor realizar una aproximación a la historia que pretende tratar de una forma más personal (Potok, «Historia» 140).

⁹⁴ También recibe el nombre de metalepsis que es: «...una licencia narrativa o transgresión carnalesca y metaliteraria por la que un elemento del discurso, en este caso el enunciador, irrumpe como personaje sin aviso previo en su enunciación, rompiendo a veces al mismo tiempo el estatuto de la persona narrativa establecido en el relato» (Alberca, *Pacto* 227).

⁹⁵ L. Dällenbach. *El relato especular*. Madrid: Visor. 1991.

⁹⁶ La *mise en abyme* no es estrictamente la ficcionalización e identificación del narrador-personaje con el autor real en la diégesis sino en la introducción de un relato dentro de otro (Colonna 113-114).

⁹⁷ La *mise en abyme* no se presenta siempre de la misma manera, de hecho, se pueden diferenciar tres tipos: la más simple, en la que se reproduce un fragmento que está relacionado; la segunda consiste en la reduplicación infinita del primer tipo que hemos comentado, y por último, la que recibe el nombre de

relato que contiene la creación de otro dentro de sí mismo, sino también una narración en la que el autor está presente como personaje de la historia contada y en la que, mediante este recurso estructural, se lleva a cabo una reflexión acerca del género novelístico mismo y sobre sus personajes⁹⁸ (Camarero 10-11).

En definitiva, el relato especular o *mise en abyme* dado que consiste en el reflejo de un proceso de escritura, que es al fin y al cabo el origen del mismo relato que lo contiene, proyecta explícitamente la reflexión y la propuesta narrativa que se presenta mediante la novela⁹⁹. Si partimos de la concepción de que todo relato es esencialmente metanarrativo, pues cada nuevo relato presenta una nueva manera de afrontar la narración de una historia¹⁰⁰, lo que diferencia a los relatos especulares, siendo esta divergencia su principal característica, es que mediante su estructura refractaria su componente metaliterario no es implícito sino que se muestra de manera abierta al lector¹⁰¹ (Camarero 89).

Esta mezcla de elementos ficcionales y reales que hemos estado analizando, está encarnada en la novela en la relación entre dos de sus personajes principales: Sánchez

aporística en la que el fragmento contiene el *mise en abyme* incluye el texto en el que está inserto (Hutcheon, *Narcissistic* 55-56).

⁹⁸ Vera Toro resalta la misma cualidad de este tipo de relatos: «...se manifestaría entonces la estructura autorreflexiva y metaficcional, más extrema y más radical; más ‘meta’ no sería posible» (75).

⁹⁹ Vincent Colonna identificó la metanarratividad como uno de los rasgos primordiales de los relatos especulares o *mise en abyme*: «Al apoyarse en un reflejo del autor o del libro dentro del libro, esta orientación de la invención del yo recuerda la metáfora del espejo. El realismo del texto, su verosimilitud, es un elemento secundario, y el autor no se encuentra forzosamente en el centro del libro. Puede no ser más que una silueta; lo importante es que venga a situarse en un ángulo de la obra, que refleje su presencia como lo haría un espejo. Hasta la época de los ordenadores, el espejo fue la imagen de la escritura en el trabajo, de su maquinaria y sus emociones, también de su vértigo: el término especular parece entonces indicado para designar esta propuesta reflectante» (103). Al igual que la teórica estadounidense Linda Hutcheon que incidía en esta misma cuestión al analizar este tipo de relatos: «The familiar image of the mimetic mirror suggests too passive a process; the use of micro-macro allegorical mirroring and *mises en abyme* in metafiction contests that very image of passivity, making the verbal object carrying some meaning, that it is his own experience of building, from the language, a coherent autonomous whole of form and content» (*Narcissistic* 42-43).

¹⁰⁰ En palabras de Jesús Camarero: «...fusión del lenguaje-objeto o el lenguaje literario con su meta-lenguaje (de la que resulta la metaliteratura) se sitúa en la misma escritura, e incluso podríamos decir que es su consecuencia más lógica, porque al escribir a veces no se puede evitar decir también que se está escribiendo» (6).

¹⁰¹ Dällenbach ya había señalado esta característica como esencial para entender cómo funciona el *mise en abyme*: «Evidentemente, semejante intento de nivelar los textos no podría defenderse más que a favor de una lectura en que se diera por supuesto no solamente que todo texto es polisémico –lo cual es cierto–, sino que se organiza semánticamente en torno a un modo específico de cúmulo (la parábola), lo cual está por demostrar. Sería desde luego absurdo negar que el texto –intransitivo por su propia constitución– de lo primero que se ocupa es de sí mismo. Pero ¿puede inferirse de este repliegue sobre sí mismo que todo texto –por medio de su temática o de su trama argumental– se limite a decirse, porque no hace sino metaforizar su historia o sus principios de funcionamiento? En nuestra opinión, esta manera de practicar la autorreferencia solo es característica de ciertos textos: aquellos que, conscientes de su literariedad, la *narrativizan*, limitándose –por medio de retornos permanentes u ocasionales sobre sí mismos– a poner de manifiesto la ley subyacente en toda obra de lenguaje» (63).

Mazas y Miralles. El primero posee un correlato histórico y extraficcional, mientras que el segundo es un personaje que Cercas crea para cerrar la narración. Debido a la convivencia de ambos en el relato y a la confusión entre ficción y realidad propia de la autoficción empleada en el texto, no hay distinción de esta naturaleza entre ambos personajes, de manera que le corresponde al lector decidir qué quiere que sea cada personaje y si quiere creer que se trata de una novela o de un texto totalmente carente de ficción¹⁰² (Vila Sánchez 127-128). Esto sucede por la relación que el autor crea entre su vida y la literatura, de manera que ésta, o mejor dicho su ficcionalización se convierten en el único medio por el cual puede presentar la documentación y los materiales narrativos que quiere unir para componer su relato (Lluch-Prats 298).

Dicho de otra forma, resulta difícil establecer una clara distinción entre lo real y lo puramente ficcional en la novela no solo por la verosimilitud de lo narrado sino también, y en gran medida, por la coincidencia en el nombre del autor y del narrador, así como de elementos biográficos que ambos comparten (Martín Galván 67). De este modo, la recepción del texto autoficcional queda condicionada y puede provocar rechazo en el lector que busca discernir los elementos ficticios del relato y que nunca ve satisfecho este propósito, del mismo modo que el narrador no termina de conocer uno de los interrogantes del «secreto esencial» que desencadena la historia y la escritura de la novela: «¿por qué perdonar la vida a un enemigo?»; finalmente, el viaje que le ha llevado hasta Dijon y a conocer a Miralles termina siendo más relevante que saber la verdad de lo ocurrido (Alberca, *Pacto* 57).

En la novela de Cercas el juego del «relato real» se utiliza para introducir la discusión acerca de la ficción y la realidad en la literatura, en la novela termina prevaleciendo la ficción pero esto no significa que esta no contenga un importante componente objetivo. De hecho, Cercas (narrador) se propone escribir un «relato real» acerca de Sánchez Mazas, que termina siendo una novela con un gran componente real pero que no deja de ser ficcional, y que sí contiene un «relato real»: el que conforma la segunda parte del libro y el narrador considera insuficiente. Esto es, a pesar de que al final de la novela la insistencia de elaborar un «relato real» funcione como un señuelo o distracción para

¹⁰² Genette afirma que la autoficción altera y transforma la recepción tradicional de textos novelescos y autobiográficos al proponer una tercera vía: «Al situarse entre dos prácticas de escritura a la vez pragmáticamente opuestas y sintácticamente indistinguibles, la autoficción pone bajo sospecha toda una práctica de lectura, recupera el problema de la presencia del autor en el libro, reinventa los protocolos nominal y modal, situándose así en la encrucijada de las escrituras y de los métodos literarios» («Autoficción» 82).

finalmente escribir uno ficcional, eso no quiere decir que no haya tal relato, solo que queda eclipsado por la aparición de Miralles y por la novela en conjunto¹⁰³ (Ruiz Martínez, «Verdad» 143). Y es precisamente por ello por lo que el narrador termina dando con la clave que le permitirá ver cómo será su novela en las últimas páginas de *Soldados de Salamina*, cuando Cercas (narrador) se ve reflejado en el cristal de la ventana del tren, según Amago: «He realizes that he has completed his novel only when he sees himself reflected in the mirror of the text. Thus, the novel's last page reveals the important connection between the narrating subject and the completion of the historical account – indeed, Cercas is the story that he tells» (162).

En resumen, la autoficción juega con el pacto autobiográfico para mostrarle al lector que no existe una forma única y completa de aprehender la realidad ni de encerrar todo lo que constituye la verdad ni del mundo ni de un sujeto concreto, el autor-narrador, en este caso. En *Soldados de Salamina* esta incapacidad se extiende al pasado histórico por medio de la narración de un intento de recuperación de un instante de la Guerra Civil española que no puede hacerse de una forma verídica y documentada sin que queden cuestiones sin resolver y el resultado sea un relato fragmentario e imperfecto (Casas, «Simulacros» 38-39). Asimismo, la preeminencia de la faceta escritora del narrador que reflexiona y nos muestra su propia elaboración podría haber supuesto que el componente autoficcional y, por tanto, el yo, fuera el centro de la narración; y sin embargo, como ya hemos comentado cuando abordamos la estructura de *Soldados de Salamina*, esto no ocurre, al contrario, todo el texto se construye en torno al instante entre el miliciano y Sánchez Mazas. De modo que lo que encontramos en la novela de Cercas es una tensión entre la autoficción, es decir, la ficcionalización del yo narrador-personaje y una metafiction, representación del proceso de escritura, de la que surge la ambigüedad que hace funcionar la difusión de los límites ficcionales de los que hablamos (Orsini-Saillet, «Pacto» 285).

¹⁰³ La autoficción se fundamenta en un juego de ambigüedades que lleva al lector a sospechar de lo real, de la veracidad de lo que lee y del propio autor: «El principio de sinceridad lo sustituye la expresión de una subjetividad que, a través de la ficción, accede a una verdad íntima, hecha de equívocos y contradicciones, como equívoca y contradictoria es la identidad del individuo. O dicho de otro modo, gracias a subvertir las formas y los pactos de lectura habituales, la autoficción propone, entre otras cosas, instaurar una relación nueva del escritor con la verdad. Y lo hace tomando prestada de la novela toda clase de recursos y estrategias; lo que importa, pues, no es tanto el relato histórico o factual de los hechos, sino la manera (novelesca) de narrar esos hechos» (Casas, «Simulacros» 17). Esto es, en *Soldados de Salamina* no solo construye su novela mediante este juego propio de la autoficción sino que también lo introduce como parte del discurso narrativo por medio de la insistencia del protagonista de elaborar un «relato real».

2.4. La propuesta memorialista de Javier Cercas

Soldados de Salamina corresponde a un nuevo tipo de novelas de memoria que han dejado atrás el tratamiento de la Guerra Civil española que partía de la experiencia bélica personal del autor, para proponer otra manera de tratar el conflicto, que no solo afecta a la forma en la que se aproxima a la memoria, sino que también sirve de modelo para los escritores y escritoras de su generación que pretendan abordar el pasado traumático de la guerra. Esta no es otra que la «posmemoria», una manera indirecta de acceder a la rememoración de los hechos a los que se quiere referir para lo cual el narrador, que expresa la voluntad de escribir un relato sobre un suceso histórico, acude a diferentes fuentes, tanto de los testigos y protagonistas que siguen vivos como a documentos históricos para poder llevarlo a cabo¹⁰⁴. Es decir, *Soldados de Salamina* ejemplifica la forma en la que funciona la «posmemoria» y en la que la novela actual escrita por personas que no tienen recuerdos propios acerca de los acontecimientos que se quieren

¹⁰⁴ Marianne Hirsch, la investigadora que acuñó este término en el seno de los estudios de memoria actuales que se ocupan del Holocausto nazi, lo explicaba de la siguiente forma: «El término “posmemoria” describe la relación de la “generación de después” con el trauma personal, colectivo y cultural de la generación anterior, es decir, su relación con las experiencias que “recuerdan” a través de los relatos, imágenes y comportamientos en medio de los que crecieron. Pero estas experiencias les fueron transmitidas tan profunda y afectivamente que *parecen* constituir sus propios recuerdos. La conexión de la posmemoria con el pasado está, por tanto, mediada no solamente por el recuerdo, sino por un investimento imaginativo, creativo, y de proyección. Haber crecido entre los recuerdos abrumadores de los demás, y estar dominado por narrativas previas al nacimiento de uno mismo o anteriores a la propia consciencia significa correr el riesgo de que las historias de nuestra vida se vean desplazadas o incluso despojadas por las de quienes nos preceden. Significa estar moldeado, también de forma indirecta, por fragmentos traumáticos de acontecimientos cuya reconstrucción narrativa supone un desafío, dado que escapan a nuestra comprensión. Los sucesos del pasado hacen sentir sus efectos en el presente. Así es como veo la estructura de la posmemoria y su proceso de construcción. El “pos” de “posmemoria” señala mucho más que un retraso temporal y que un lugar después de una catástrofe. No se trata de simplemente de una concesión a la temporalidad lineal o a la secuencia lógica. (...) La “posmemoria” comparte esta estratificación y el carácter tardío de los otros “pos”, y puede vincularse a las prácticas de la citación y la suplementariedad que caracterizan a los “pos”. Al igual que los otros “pos”, la “posmemoria” refleja la difícil oscilación entre continuidad y ruptura. Pero la posmemoria no es un movimiento, un método o una idea. La considero, más bien, una *estructura* intergeneracional y transgeneracional del retorno del conocimiento traumático y de la experiencia física del cuerpo. Se trata de una *consecuencia* del recuerdo traumático, aunque (como el síndrome de estrés postraumático) a una distancia generacional» (Hirsch, *Generación 19-20*). De alguna manera, esta memoria heredada en el relato de Cercas adquiere una dimensión diferente a lo expuesto por Hirsch ya que no se trata de la memoria de su familia sino de un momento o suceso de la guerra que no ha recibido atención o que ha sido ocultado por distintos motivos o intereses y que, sin embargo, resultan atractivos al autor quien decide utilizarlos y los convierte en material narrativo mediante el que construir su texto. Así, puede considerarse que Cercas intenta subsanar una situación en la que la literatura da lugar a invertir la imposibilidad del testimonio integral que explicaba Giorgio Agamben: «Pero tampoco el superviviente puede testimoniar integralmente, decir la propia laguna. Eso significa que el testimonio es el encuentro entre dos imposibilidades de testimoniar; que la lengua, si es que pretende testimoniar, debe ceder su lugar a una no lengua, mostrar la imposibilidad de testimoniar. La lengua del testimonio es una lengua que ya no significa, pero que, en ese su no significar, se adentra en lo sin lengua hasta recoger otra insignificancia, la del testigo integral, la del que no puede prestar testimonio» (*Auschwitz* 39). En resumen, la ficción nos permite acceder a un testimonio y a una perspectiva sobre la guerra en este caso, que de otra manera no podríamos obtener.

narrar pueden acceder a la memoria de quienes sí los tienen y establecer una nueva relación entre el presente y el pasado traumático (Liikanen, «Novelar» 2-3). Esta relación se fundamenta en la memoria que el protagonista hereda, metafóricamente, de los testigos con los que habla en el proceso reconstructivo de lo sucedido durante la guerra. De este modo, los relatos de «amigos del bosque» y de Miralles no señalan las injusticias de la guerra sino del silenciamiento de la Transición, un momento histórico en el que se tendría que haber trabajado la memoria heredada de la guerra y que, sin embargo, no fue así.

El autor expresa en más de un momento su hartazgo respecto a la guerra y al relato de ella que ha recibido de sus padres y abuelos. Tras la escritura de la novela, y mediante esta, lo que se infiere es que lo que produce rechazo en el autor y narrador no es tanto el acontecimiento histórico, sino el relato que ha heredado y que no solo han transmitido sus antepasados sino también toda una tradición literaria que ha tratado este tema, de forma que *Soldados de Salamina* pretende postularse como una nueva manera de enfrentarse a la contienda. Para ello, la novela plantea una nueva relación entre el presente en el que Cercas (narrador y autor) escribe, y el pasado al que se refiere, esto se traduce en el empleo de la metaficción, es decir, en que uno de los hilos narrativos más importantes consiste en el relato de los pormenores de la redacción de *Soldados de Salamina* y en la insistencia del narrador en mostrar sus carencias y dificultades para escribir (Gómez López-Quiñones, *Guerra* 58-60).

Por otro lado, la novela que nos ocupa presenta los dos rasgos que caracterizan a los relatos actuales acerca de la Guerra Civil española: por una parte, una reflexión en torno a la recreación literaria de un suceso histórico como la Guerra Civil¹⁰⁵; y por otra, el posicionamiento particular del autor y del narrador frente a lo que cuenta¹⁰⁶. En *Soldados de Salamina* estas dos características aparecen pero totalmente inmersas en la ambigüedad que impera en todo el relato, ya que el interés del narrador por la guerra empieza al conocer la historia del fusilamiento fallido del fundador de la Falange, Rafael Sánchez Mazas, cuya recreación literaria le termina llevando hasta Dijon en busca del

¹⁰⁵ Esta cuestión nos devuelve a la impronta del relato detectivesco en *Soldados de Salamina* pues consiste en una revelación reconstructora, esto es, se trata de una indagación hacia el pasado en la que hay un personaje en busca de un conocimiento por curiosidad, sin conocer las dificultades a las que se tendrá que enfrentar, y que requiere de un misterio o vacío que da sentido al relato en conjunto que induce al protagonista a iniciar la investigación (Martínez Rubio, *Formas* 161 y 166).

¹⁰⁶ Estas características a las que aludimos y que comparten las novelas de memoria actuales, no son una innovación particular de estas sino que, tanto la representación de la contienda como el posicionamiento del autor (o autora) al respecto, constituyen dos constantes que han atravesado toda la novelística bélica a lo largo del siglo XX y que continúa hoy en día.

miliciano que decidió no matarlo ni delatarlo tras haber escapado al fusilamiento al encontrarlo escondido en el bosque (Luengo 233-234). Como consecuencia del cambio del objeto de interés que experimenta el narrador hacia la mitad de la novela, las interpretaciones acerca de su posicionamiento, y de la misma novela respecto a lo acontecido durante la contienda de 1936, son variadas y muy diversas.

Así, en la novela de Cercas la memoria tiene una posición predominante dado que es en la rememoración ficcional de los personajes y en sus testimonios donde Cercas (narrador y protagonista) encuentra el material narrativo para escribir su libro. A medida que avanza el relato, esta indagación en la memoria sobre un hecho concreto, el fusilamiento de Sánchez Mazas y la piedad del miliciano que decide no matarlo, lleva al narrador a reflexionar sobre cuestiones más trascendentales: como el heroísmo que reside en esa acción, la condición misma del héroe y en la importancia de la memoria para comprender este instante (García de León 155). Por lo tanto, no es inocente que tanto el olvido como el perdón sean dos elementos importantes en la novela y que están íntimamente relacionados con la memoria y, especialmente, con la memoria histórica española: el desencadenante principal de la novela es, precisamente, el hecho de que un miliciano en retirada que acababa de presenciar y participar en el fusilamiento en masa de Sánchez Mazas, y de otros falangistas, perdonara al fundador de la Falange y que este mismo miliciano, a quien se identifica en la novela con Miralles, un joven comunista que luchó en defensa del gobierno republicano y en contra de los nazis, después haya estado viviendo olvidado por el país por el que luchó (Pereira 150-151).

De este modo, Cercas emplea una figura que se ha convertido en un rasgo característico de las novelas de la memoria que han tratado la Guerra Civil española: el aparecido. Esta responde a la aspiración de algunos autores a alterar la idea de la reconciliación plena alcanzada en la Transición democrática¹⁰⁷, ya que presenta situaciones e historias que demuestran que la herida y el trauma de lo acontecido durante la guerra y la dictadura sigue vigente y causando sufrimiento a mucha gente. El caso de *Soldados de Salamina* es particular debido a que, a pesar de utilizar este recurso, la novela

¹⁰⁷ No es de extrañar que la Transición democrática de los años 70 ocupe un lugar preeminente en la novela y en el tratamiento de la memoria de la Guerra Civil que hace Cercas, especialmente si tenemos en cuenta que se trata de un momento histórico más cercano a la biografía del autor. Así, la revisión de la Guerra Civil de *Soldados de Salamina* no se entiende sin tener en cuenta el relato difundido durante la Transición y al que se refiere para reafirmarlo, como veremos. Desde este punto de vista, entendemos la aparición de su novela *Anatomía de un instante* (2009) que narra el intento de golpe de Estado que tuvo lugar el 23 de febrero de 1981.

no invalida la memoria reconciliatoria de la Transición sino que la refuerza: desecha el discurso memorialístico con el que convive para reafirmar el relato anterior contra el que intenta luchar el movimiento de memoria histórica actual (Corbellini 6-7).

Otra cuestión que motiva el desarrollo de la novela es la búsqueda de reemplazos para las tres grandes pérdidas que el narrador ha sufrido recientemente y que expone al principio de la narración: su padre, que ha fallecido; su mujer, porque se ha divorciado; y su vocación literaria, debido a que hasta ese momento no ha tenido éxito alguno motivo por el cual siente que la está perdiendo irremediablemente. No obstante, durante el desarrollo de la novela, y por medio de la investigación del «secreto esencial», Javier Cercas (narrador-protagonista) termina consiguiendo llenar el hueco que le habían dejado estas tres pérdidas o a superarlas al encontrar a nuevas figuras que sustituyen a las personas que habían desaparecido: así, en Miralles encuentra una figura paternal en dos sentidos, pues no solo le ayuda a enmendar la ausencia de su padre sino que, además, constituye una figura ideológica que pertenece a un momento democrático antecedente al del presente de la novela¹⁰⁸; por otra parte, Conchi, un personaje que conoce en el transcurso de la narración, se convierte en su nueva pareja, dejando atrás la decepción por el fracaso de su matrimonio; y por último, la misma novela que el lector tiene entre las manos y que es el producto de la experiencia del narrador y supone la recuperación del interés por la creación literaria¹⁰⁹ (Herms 89).

Las recuperaciones personales del narrador podemos relacionarlas con la propuesta memorialista de Cercas. Al principio de la novela existen unos vacíos en la vida del protagonista que irá llenando a medida que avance el relato y que se implique en la memoria de la guerra; esto es, el trabajo memorialístico del narrador en *Soldados de*

¹⁰⁸ En este asunto profundizaremos un poco más adelante pues está íntimamente relacionado con la propuesta de heroísmo de la novela.

¹⁰⁹ En *Diálogos de Salamina* el autor habla acerca de la estructura de pérdidas y recuperaciones a la que nos referimos: «(...) al principio de la novela Javier Cercas pierde a su mujer, pero al final resulta que la encuentra, encuentra a la mujer que tal vez había buscado desde siempre sin saberlo, que es Conchi. Al principio, Cercas es un escritor frustrado, incapaz de escribir, literalmente enfermo porque no escribe, y al final de la novela se encuentra a sí mismo como un escritor y, naturalmente, escribe *Soldados de Salamina*, el libro que estamos leyendo. Y, al principio, Cercas ha perdido a su padre, y al final lo encuentra: quiero decir que encuentra a Miralles (el antiguo comunista superviviente a todas las batallas del que le habla Roberto Bolaño y sobre el que fabula con la posibilidad de que sea el miliciano que salvó la vida a Sánchez Mazas), que es una especie de padre simbólico o histórico, no sé, el caso es que encuentra a Miralles, y por eso, porque es el padre que perdió y ahora recupera, se abraza a él. Estas simetrías son fruto de la manipulación de la realidad, de la mentira, pero, gracias a ellas, la novela deja de hablar de cosas concretas, deja de hablar de la España del año 1939 o de la Gerona del 2000, y pasa a hablar de lo que habla, fundamentalmente, de la Guerra Civil, aunque sea uno de sus temas y constituya un marco esencial» (Cercas y Trueba 21).

Salamina está íntimamente relacionado con su actividad literaria, de manera que alcanzar el objetivo de la recuperación de una figura (o símbolo) para la memoria colectiva se traduce en la conclusión de la novela que le devuelve al mundo literario, al mismo tiempo que en el transcurso de este proceso creativo logrará rehacer su vida personal y, de alguna manera reconciliarse consigo mismo.

2.4.1. El instante

Como hemos señalado anteriormente, toda la novela se construye sobre el encuentro de Rafael Sánchez Mazas y el miliciano que le perdona la vida, es el momento central de la historia. De forma que, en primer lugar, se reconstruye la historia del escritor y más tarde la del soldado, pero siempre haciendo referencia a este momento, que es, asimismo, el detonante de la narración principal, ya que Cercas se decide a escribir un relato cuando escucha a Rafael Sánchez Ferlosio contar la peripecia de su padre durante la Guerra Civil española, una historia cuyo momento álgido es, precisamente, el instante en el que un miliciano perdonó la vida a su padre. De hecho, todos los ejes temáticos tratados en la novela parten de este mismo encuentro: el heroísmo, la guerra, la tensión entre realidad y ficción, etc., lo mismo ocurre con la investigación de Cercas (narrador), que tiene como fin entender las circunstancias que rodearon a este suceso concreto (Romeu Gallart 53-54).

No obstante, el encuentro entre el fundador de Falange y un miliciano derrotado no es el único al que acudimos, toda la novela, por el contrario, casi toda la investigación de Cercas (narrador) se desarrolla y avanza como resultado de los encuentros que éste tiene con distintas personas y testigos de cuyas conversaciones extrae el material narrativo para elaborar su novela¹¹⁰. De este modo, destacamos en primer lugar la entrevista a Sánchez Ferlosio, quien le cuenta por primera vez la historia de su padre, más adelante, las conversaciones con Miquel Aguirre, gracias a quien establece contacto con los «amigos del bosque» y María Ferré, que le ayudan a reconstruir la estancia de Sánchez Mazas en el Collell; en la segunda mitad de la novela, antes de poder entrevistar a un anciano Miralles en Dijon, las conversaciones más importantes, serán sin duda las que mantiene

¹¹⁰ Esto está íntimamente relacionado con el *mitema del encuentro* que forma parte del viaje del héroe descrito por Campbell y que otros críticos han analizado después. Estos encuentros sirven para introducir a personajes que ayudan o perjudican el avance de la historia y de la peripecia del protagonista (Villegas 109). En el caso de Cercas, y también en el de Sánchez Mazas, estos encuentros son provechosos y muy importantes ya que al escritor falangista le permiten seguir con vida y al autor de *Soldados de Salamina* le otorgan la información que necesita para escribir su novela.

con el escritor chileno Roberto Bolaño, con quien discute acerca de la esencia del heroísmo, además de ser el personaje que le pone tras la pista de Miralles. En definitiva, el encuentro constituye otro motivo importante en la novela, que marca su desarrollo, posibilita su creación al mismo tiempo que funciona como el momento nuclear de la misma (Juan Ginés 400-402).

2.4.2. *Suspiros de España*: el pasodoble de la reconciliación

Cada colectivo en el que se genera una memoria compartida acerca de sucesos históricos que han tenido un impacto importante crea distintos medios por los que recordar su pasado común: símbolos, lugares, consignas, canciones, etc. Estos ayudan no solo a la pervivencia de un recuerdo conjunto, sino que también sirven como lugar de encuentro y de identificación de los componentes de los colectivos a los que afecta y pertenece esta memoria. En el caso de la rememoración de la Guerra Civil española la creación de estos espacios y símbolos no ha sido la necesaria y por lo tanto, estos no han funcionado como tales sino que han contribuido, más si cabe, a la división social y, especialmente, a la discriminación de aquellos que pertenecían al denominado «bando vencido». De forma que hasta hoy han pervivido dos relatos enfrentados sobre la guerra a los que los creadores (tanto escritores, como artistas, directores de cine...) han contribuido elaborando y promoviendo la aparición de tradiciones y rituales específicos que reafirmaban la confrontación (Hermas 81).

Algo parecido ocurre en *Soldados de Salamina* con el pasodoble *Suspiros de España*¹¹¹. Esta composición de principios de siglo se convierte en el texto en un símbolo que hermana a ambos bandos: una de las apariciones más destacadas tiene lugar durante el cautiverio de Sánchez Mazas en el Monasterio del Collell, cuando un miliciano joven empieza a cantar este pasodoble y a bailar agarrando su fusil como si fuera el cuerpo de una mujer, un pequeño acto que hace reír tanto a sus compañeros como a los presos pertenecientes al bando nacional (Villalba 7).

¹¹¹ La primera vez que aparece esta canción en la novela, sin embargo, el narrador-protagonista no la relaciona con la Guerra Civil española específicamente, sino que hace referencia a la tristeza y melancolía que le provoca la letra, al mismo tiempo que adelanta acontecimientos de la tercera parte al expresar el deseo de bailar algún día: «Tocaban, sobre todo, pasodobles: lo recuerdo muy bien porque a Conchi le gustaban tanto los pasodobles que había intentado sin éxito que me inscribiera en un cursillo para aprender a bailarlos, y sobre todo porque fue la primera vez en mi vida que oí la letra de *Suspiros de España*, un pasodoble famosísimo del que yo ni siquiera sabía que tenía una letra (...) Oyendo tocar y cantar a los gitanos pensé que esa era la canción más triste del mundo; también, casi en secreto que no me disgustaría bailar algún día» (Cercas, *Soldados* 233-234).

Pero me fijé en él, como todos mis compañeros, porque mientras nosotros paseábamos por el jardín él siempre estaba sentado en un banco y tarareando algo, canciones de moda y cosas así, y una tarde se levantó del banco y se puso a cantar *Suspiros de España*. ¿Lo has oído alguna vez? (...) Es el pasodoble favorito de Liliana (...). A mí me parece muy triste, pero a ella se le van los pies en cuento oye cuatro notas. (...) dijo Pere, «Y qué pasó con el soldado». Nada, dijo Sánchez Mazas. Que en vez de quedarse sentado en el banco, tarareando por lo bajo como siempre, aquella tarde se puso a cantar *Suspiros de España* en voz alta, y sonriendo y como dejándose arrastrar por una fuerza invisible se levantó y empezó a bailar por el jardín con los ojos cerrados, abrazando el fusil como si fuera una mujer de la misma forma y con la mismas delicadeza (...) antes de que acabara alguien dijo su nombre y lo insultó afectuosamente y entonces fue como si se rompiera el hechizo, muchos se echaron a reír o sonrieron, **nos echamos a reír, prisioneros y vigilantes, todos**¹¹², creo que era la primera vez que me reía en mucho tiempo (la negrita es nuestra, Cercas, *Soldados* 307-308).

Este pasodoble termina siendo un elemento fundamental cuando Cercas se propone encontrar al miliciano que no delató a Sánchez Mazas dado que es a través de una anécdota que Bolaño le cuenta acerca de un hombre que veraneaba en un camping en el que el escritor chileno trabajó un tiempo como vigilante, y a quien una vez vio bailando este pasodoble con una prostituta, como identifica a Miralles¹¹³ (Martín Galván 85-86). De esta manera, mediante una canción que por la tristeza que transmite y, especialmente, por el significado que adquiere para los representantes de ambos bandos de la guerra, no sirve como elemento memorialístico propio y exclusivo de ninguno de los dos sino que se convierte en un punto de encuentro que los une y, de algún modo, incluso los iguala. Esto se aprecia en la reacción de Angelats, miliciano desertor y «amigo del bosque», al oír a Sánchez Mazas cantarlo.

Angelats vio que la brasa del cigarrillo de Sánchez Mazas enrojecía y se apagaba bruscamente, y luego oyó que su voz ronca y casi irónica se levantaba en un susurro y reconoció en el silencio de la noche la melodía y la letra del pasodoble, que le dieron unas ganas enormes de llorar porque le parecieron de golpe la letra y la música más tristes del mundo, y también un espejo desolador de su juventud malograda y del futuro de lástima que le aguardaba (Cercas, *Soldados* 307-308).

¹¹² Como podemos ver en la cita de la novela, la narración de Sánchez Mazas que Cercas introduce hace hincapié en la capacidad de unir a los integrantes de ambos bandos de esta canción y del suceso cómico que protagoniza el miliciano.

¹¹³ «Bolaño recordó entonces que una noche del último verano en que estuvo con Miralles, mientras hacía la primera ronda, ya de madrugada, oyó una música muy tenue que llegaba del extremo del camping, (...) En la rulot reconoció la rulot de Miralles; en la pareja, a Miralles y a Luz; en la música, un pasodoble triste y muy antiguo (o eso es lo que entonces le pareció a Bolaño) que muchas veces le había oído tararear entre dientes a Miralles» (Cercas, *Soldados* 354-355).

En resumen, y como ya se anunciaba en la primera aparición del pasodoble en la novela, este se termina convirtiendo en un símbolo en el que encontrarse e identificarse para ambos bandos dado que hace referencia al *fatum* trágico (y casi mítico) de España, todos los personajes que hacen referencia a él insisten una y otra vez en la tristeza de la canción y en su capacidad de reflejar la realidad del país¹¹⁴. De este modo, como veremos con más detenimiento al abordar la heroicidad de Miralles, la Guerra Civil en *Soldados de Salamina* va despojándose de sus causas históricas, de los condicionantes propios del contexto socio-político que desencadenó el conflicto bélico, hasta que adquiere un estatus mítico e irremediable. Esto es, en la novela la contienda responde en mayor medida al destino y a la marca trágica del país que a motivos políticos, materiales o históricos. Se dirige la atención a símbolos reconciliatorios, como este pasodoble, obviando cuestiones que pueden resultar más problemáticas por ser sensibles de provocar conflictos y a posturas divergentes entre los lectores y críticos.

2.4.3. Tratamiento de la Guerra Civil

La presentación de la Guerra Civil española en la novela es compleja, pues, aunque a lo largo de la primera mitad se recrea la peripecia de Sánchez Mazas como falangista en la zona roja —refugiado en la embajada chilena—, su huida hacia la zona nacional para unirse a la Quinta Columna y, finalmente, su reclusión en el barco-prisión Uruguay y el fusilamiento fallido del Collell; en la tercera, sin embargo, el foco de la narración cambia y se dirige a la búsqueda del protagonista-narrador del verdadero héroe que su texto necesita para estar completo. De esta manera, la atención recae en Miralles un viejo soldado a quien se identifica con el joven miliciano que le perdonó la vida y que, exiliado, se unió a la resistencia francesa, liberó París en 1945 para terminar olvidado en una residencia de ancianos de Dijon. Es decir, que se relatan historias de personajes de ambos bandos y mostrando la forma en la que ambas han sido olvidadas y conservadas únicamente en la memoria de unos pocos (Navajas 178).

En *Soldados de Salamina* podemos observar una traslación en el tratamiento de la memoria de los protagonistas a la siguiente generación, la de los nietos de la guerra a los que los acontecimientos no afectan de manera tan directa ya que lo consideran como parte

¹¹⁴ Como ya se ha dicho, es una composición que gusta y emociona tanto a personajes del bando nacional como del bando republicano, e incluso los herederos de esa memoria, en este caso encarnados en el protagonista.

de la Historia nacional y no como parte de su experiencia vital. Así, la búsqueda de Cercas (narrador-protagonista) no tendrá como fin señalar a los responsables del suceso recogido en la narración, sino encontrar el componente verídico que se puede adivinar en los relatos que recoge¹¹⁵. El cambio de perspectiva se debe, entre otras cosas, a que tanto el autor como el narrador son conscientes de que la literatura y la historia, aunque estrechamente relacionadas, son dos maneras distintas de acercarse al pasado y de construir su relato, de manera que, en este planteamiento, Cercas (autor y narrador) dirige la atención hacia la divergencia entre el relato oficial y dominante y el que recoge por boca de los supervivientes (Cifre Wibrow, «Configuración» 217-218). Así, mediante la confrontación de la investigación puramente documental y la recogida de testimonios propios de la memoria personal y colectiva de los supervivientes de la guerra, se demuestra que la historia y la memoria no son excluyentes sino complementarias¹¹⁶. En la novela, los huecos que el narrador no consigue rellenar mediante la investigación documental los terminan llenando los recuerdos de los «amigos del bosque», al mismo tiempo que se reafirma la reivindicación memorialista que defiende la importancia de la memoria oral como fuente de información y de relatos que habían quedado excluidos del discurso oficial (Corredera González 130).

¹¹⁵ «...no solo la guerra se presenta como un tejido ineluctable de acciones y decisiones humanas, sino asimismo las consecuencias traumáticas de la acumulación de la culpa. Esta perspectiva (...) se combina con la escenificación subjetiva, falible y autoirónica del personaje-narrador como el autor real. En el difícil acercamiento al otro culpable juega con el límite de lo común y humanamente tolerable. La provocación literaria funciona, según mi interpretación, por la *combinación* polifónica de los diferentes recursos literarios» (Toro 245-256). En definitiva, al abordar en un primer momento la biografía de Sánchez Mazas y, consecuentemente, no poder concluir su novela, Cercas muestra la imposibilidad de representar la Guerra Civil española de una forma totalmente racional y completa, por esta razón, su relato tiene límites que no se pueden superar y así se enseñan en el texto.

¹¹⁶ Este aspecto que presenta la novela de Cercas bebe de las tendencias historiográficas de los años 70 del siglo pasado, identificadas como la «Nueva Historia» y la «Historia Cultural». La primera se caracteriza por centrarse en el desarrollo y representación de las mentalidades colectivas que definían a las sociedades analizadas, esto es, se trataba de utilizar como eje de estudio cuestiones abstractas y relacionadas con la organización económico-social de las etapas históricas. Dos de sus principales representantes son Jacques Le Goff y Pierre Nora, directores de una colección de textos recogidos bajo el título *Faire de l'histoire* (3 tomos) (1974). Le Goff también es autor de *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario* (1991) y *Pensar la historia: modernidad, presente y futuro* (2005) que pertenecen a esta perspectiva historiográfica. Pierre Nora, por su parte, es también el director de *Les lieux de mémoire* (3 tomos)(1984-1992) una de las tendencias historiográficas a la que nos hemos referido, consiste en la combinación de metodologías antropológicas y de análisis de la cultura popular como medio de investigación histórica. A ella pertenecen, entre otros Peter Burke (*Formas de hacer Historia*, 1991; *¿Qué es la historia cultural?*, 2004), Roger Chartier (*El mundo como representación: Sociedad y escritura en la Época Moderna. La cultura como apropiación*, 1995; *Historia cultural: entre práctica y representación*, 1996), Robert Darnton (*Las razones del libro: Futuro, presente y pasado*, 2010), Patrice Higonnet (*Class, Ideology, and the Rights of Nobles During the French Revolution*, 1985; *Goodness beyond virtue: jacobins during the french revolution*, 1998), Lynn Hunt (*La invención de los Derechos Humanos; The Making of the West*) y Sarah Maza (*Private Lives and Public Affairs: The Causes Celebres of Prerevolutionary France*, 1993; *Thinking about History*, 2017).

No obstante, y pese a la importancia que los testimonios orales de los «amigos del bosque» tienen en la narración, la representación del bando republicano que realiza Cercas en *Soldados de Salamina*, desde nuestra perspectiva, resulta problemática. Tras la fallida primera versión de la novela el narrador se embarca en la búsqueda del miliciano que perdonó a Sánchez Mazas, ya que está seguro de que es la pieza que necesita, y además, aportará la versión del bando republicano que en el relato real acerca de Sánchez Mazas no tenía mayor protagonismo que como enemigo principal y causante de las penurias del escritor falangista. Así, en la tercera parte, intenta introducir la perspectiva republicana a través de la búsqueda del héroe olvidado que dará sentido a su novela y que representaba la defensa de la democracia y la lucha por la libertad. No obstante, Miralles no solo representa un héroe republicano esencialmente bueno, sino que es necesario tener en cuenta que su acto heroico tiene lugar inmediatamente después de participar en un fusilamiento en masa que tenía como objetivo asesinar a dirigentes políticos y personas importantes del bando nacional, de manera que Miralles encarna la idea de que en la guerra, de alguna manera, todos fueron víctimas y verdugos¹¹⁷ (Cifre Wibrow, «Configuración» 227-228).

El empleo de Miralles como la figura heroica de la novela y su vaga caracterización ideológica responde al posicionamiento ideológico que ha presentado el narrador a lo largo de todo el texto, dado que lo relevante del tratamiento de la Guerra Civil en *Soldados de Salamina* no es tanto la focalización inicial en un fundador de la Falange e instigador del golpe militar en contra del gobierno republicano, sino «el ensalzamiento de combatientes que no sabían por qué combatían y que, quizás por ello, manifiestan una

¹¹⁷ En definitiva, el personaje de Miralles encarnaría al mismo tiempo una superación del maniqueísmo y de la confrontación casi mítica entre los dos bandos contendientes de la guerra debido, precisamente, a esta aparente contradicción (participar en un fusilamiento pero poco más tarde perdonar a uno de los huidos de ese mismo fusilamiento) que se soluciona haciendo prevalecer la libertad individual. Como podemos leer en *Diálogos de Salamina*:

«JC Exacto. **Uno va eligiendo**. Mi novela comienza con la muerte de cuarenta y ocho personas, de cuarenta y ocho franquistas. O sea, que empieza con una atrocidad cometida por los rojos. Es decir, ya empieza como una cosa no demasiado habitual. Los ganadores de la guerra como perdedores de un episodio muy concreto. Los verdugos como víctimas.

«DT Eso ya transmitía una apuesta firme por intentar no caer en el maniqueísmo. Y, poco a poco, va creciendo la implicación del propio personaje principal, **su elección personal**, incluso la de decir “a este bando me apuntaría yo si hubiera estado allí”.

«JC No sé si estarás de acuerdo, pero yo creo que eso solo se produce al final de la novela y, más que apuntarse a un bando, **el protagonista se apunta a una actitud moral**, a un gesto infinitamente hermoso, infinitamente misterioso también: el de un hombre que, cuando todo le llevaba a matar a otro hombre, decide salvarle la vida. Pero, de todos modos, tienes razón en lo que dices, porque esa distancia desde la que nosotros inevitablemente hablamos de la Guerra Civil no debe confundirse con la equidistancia» (la negrita es nuestra, Cercas y Trueba 26-27).

finalidad efectista»¹¹⁸ (Luengo 255). Esto es, que la recuperación de ciertos personajes de la guerra no responde tanto al afán memorialista al que lo aducen algunos, sino más bien a crear una estética concreta en la que lo importante es el resultado de la novela y, en este caso, alcanzar este fin va en detrimento del componente memorialista que parece tener en un momento el relato, ya que la imagen creada en la novela de los combatientes compañeros de Miralles no responde a una intención de subsanación del olvido sino que le sirve al autor para apelar a la emoción del lector sin que este se cuestione nada más allá del cuadro heroico que se le muestra. Nos referimos a que las referencias a la lucha de Miralles y sus compañeros muertos solo sirve para configurar el heroísmo propugnado en el texto, que como veremos se caracteriza por su consideración mítica y universal y totalmente despojado de consideraciones ideológicas o políticas, es decir, se pasan por alto los pormenores de su implicación en la guerra —no se menciona en ningún momento la participación del joven miliciano en el fusilamiento en masa del que consigue escapar Sánchez Mazas— y el carácter antifascista de su colaboración con la resistencia francesa en la derrota del nazismo.

Del mismo modo, el énfasis que se hace en el gesto del miliciano que escoge no matar ni delatar a Sánchez Mazas no responde únicamente a la recreación de la situación que lleva a que este momento tenga lugar sino su importancia para la lectura actual acerca de la Guerra Civil española y su vigencia en nuestro presente. Así, *Soldados de Salamina* incide en un gesto de piedad que fue importante para sus protagonistas en su momento, especialmente y de forma obvia para Sánchez Mazas, pero que también es relevante para una parte de la sociedad actual que defiende el ideal reconciliatorio que representa esta

¹¹⁸ El fragmento de la novela que mejor encarna esta cuestión lo encontramos al final del relato, cuando Cercas (narrador-personaje) reflexiona acerca del texto que quiere escribir y el homenaje que hará a los soldados como Miralles: «Vi mi libro entero y verdadero, mi relato real completo, y supe que ya solo tenía que escribirlo, pasarlo a limpio, porque estaba en mi cabeza desde el principio (“Fue en el verano de 1994, hace ahora más de seis años, cuando oí hablar por primera vez del fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas”) hasta el final, un final en el que un viejo periodista fracasado y feliz fuma y bebe whisky en un vagón restaurante de un tren nocturno que viaja por la campiña francesa entre gente que cena y es feliz y camareros con pajarita negra, mientras piensa en un hombre acabado que tuvo el coraje y el instinto de la virtud y por eso no se equivocó nunca o no se equivocó en el único momento en que de veras importaba no equivocarse, piensa en un hombre que fue limpio y valiente y puro en lo puro y en el libro hipotético que lo resucitará cuando esté muerto, y entonces el periodista mira su reflejo entristecido y viejo en el ventanal que lame la noche hasta que lentamente el reflejo se disuelve y en el ventanal aparece un desierto interminable y ardiente y un soldado solo, llevando la bandera de un país que no es su país, de un país que son todos los países y que solo existe porque ese soldado levanta su bandera abolida, joven, desarrapado, polvoriento y anónimo, infinitamente minúsculo en aquel mar llameante de arena infinita, caminando hacia adelante bajo el sol negro del ventanal, sin saber muy bien hacia dónde va ni con quién ni por qué va, sin importarle mucho siempre que sea adelante, hacia delante, hacia adelante, siempre hacia adelante» (Cercas, *Soldados* 399-400).

escena y que nos lleva a interpretar la novela como un relato que tiene entre sus objetivos promover una representación de la Guerra Civil cuyo fin es esta reconciliación, y cuyo símbolo primordial es, precisamente, el perdón del miliciano¹¹⁹ (Ferrando Valero 149-150).

En definitiva, el prototipo de integrantes del bando republicano que, como Miralles, merecen formar parte de la memoria actual de la Guerra Civil española responde a una concepción muy concreta: son aquellos cuya adhesión ideológica no es del todo férrea, y por lo tanto, serían capaces de hacer prevalecer la moral en situaciones límite y aunque esta decisión contravenga las órdenes de instancias jerárquicamente superiores: el ejército, el partido, etc. En resumen, los «buenos republicanos» son aquellos que perdonan, que tienen en cuenta una instancia superior que tiene que prevalecer por encima de cualquier circunstancia o ideología: bien sea la vida en el caso de Sánchez Mazas, bien la reconciliación y la convivencia en la Transición o incluso hoy en día.

2.4.4. El lugar del testimonio

El testimonio es uno de los aspectos más importantes de la recuperación de la memoria colectiva pues esta está compuesta de las diversas vivencias de los testigos del pasado al que se refiere¹²⁰. En la novela de Cercas el testimonio ocupa un lugar relevante ya que constituye una de las fuentes principales de la que se vale el autor para recrear la historia de Sánchez Mazas durante la Guerra Civil y en lo que respecta a su peripecia en el Collell. Asimismo, el interés del narrador por dotar de identidad y autoría a todos los documentos, tanto escritos como orales, (o audiovisuales) a los que se refiere en la novela representa el afán del narrador por restituir el lugar que todos estos testimonios deberían haber tenido (Peris Blanes, «Agujeros» 142). De hecho, resulta llamativo que en *Soldados de Salamina* los testimonios orales tienen un mayor protagonismo que los documentos

¹¹⁹ Otros autores, al contrario de lo que hemos expuesto en el texto principal, ven en este gesto una representación del componente memorialista que Cercas pretende llevar a cabo en *Soldados de Salamina* y que consiste en que «...más que apuntarse ideológicamente a un determinado bando, lo que hace el protagonista es apuntarse a una actitud moral, a un gesto que considera infinitamente hermoso y misterioso: el de un hombre que, a pesar de estar obligado a matar sin contemplaciones a un enemigo, cuando lo tiene a su merced, decide salvarle la vida y dejar que escape, lo cual es calificado más adelante de una nueva y distinta mirada sobre la Guerra Civil, y ante una nueva forma de enfocar el viejo asunto de la recuperación de la memoria histórica» (García Jambrina 146).

¹²⁰ Desde este punto de vista, traemos la aportación de John Beverly y Hugo Achugar sobre la esencia del testimonio y su lugar en la rememoración de pasados traumáticos en el presente: «El testimonio es, (...) un “arte de la memoria”, pero un arte dirigido no simplemente a la memorización del pasado, sino a la construcción futura de una nación más heterogénea, democrática e igualitaria» (15).

escritos, un rasgo que probablemente tenga como fin señalar la importancia de la oralidad en la recuperación de pasados recientes y traumáticos al dar una perspectiva diferente a la puramente historiográfica (Gómez López-Quiñones, *Guerra* 52). Esto no quiere decir que en la novela el testimonio sustituya a la historia como único medio de conocimiento del pasado sino que, en lo referente a este episodio concreto, los testimonios de los protagonistas que todavía viven constituyen la única manera de reconstruir lo ocurrido y una valoración de la potencialidad que tiene en el presente y que se incluye en la labor memorialista que Cercas (narrador-protagonista) pretende llevar a cabo¹²¹ (Ródenas de Moya, «Prólogo»103).

Relacionado con esta construcción de la novela está el tratamiento y la valoración que los testimonios adquieren por parte del narrador, quien los cataloga atendiendo a su

¹²¹ Cercas recoge por medio de un falso relato testimonial las reflexiones de otros autores en torno al testimonio como medio de conocimiento y de transmisión de la verdad acerca de situaciones o sucesos traumáticos. Así, en *Soldados de Salamina* se alude a las reflexiones acerca de la pertinencia del relato testimonial de Agamben, quien lo entendía como una contingencia surgida de la incapacidad de expresar el horror, esto es, como el producto de la convergencia entre poder hablar y poder no hablar que termina materializándose por medio del lenguaje en un relato subjetivo, en palabras del propio Agamben: «Precisamente porque el testimonio es la relación entre una posibilidad de decir y su tener lugar, solo puede darse mediante la relación con una imposibilidad de decir; solo, pues, como *contingencia*, como un poder no ser. Esta contingencia, este acaecer de la lengua en un sujeto es otra cosa que el proferir o no proferir efectivamente un discurso en acto, que su hablar o callar, que el producirse o no producirse un enunciado. Tal contingencia se refiere, en el sujeto, a su poder tener o no poder tener lengua. El sujeto es, pues, la posibilidad de que la lengua no esté en él, de que no tenga lugar o, por mejor decir, de que solo tenga lugar por medio de la posibilidad de que no exista, de su contingencia. (...) Por eso se presenta como *testigo* y puede hablar por aquellos que no pueden hacerlo. El testimonio es una potencia que adquiere realidad mediante una impotencia de decir, y una imposibilidad que cobra existencia a través de una posibilidad de hablar. Estos dos movimientos no pueden identificarse ni en un sujeto ni en una conciencia, ni separarse en dos sustancias incommunicables. El testimonio es esta intimidad indivisible» (Agamben, *Auschwitz* 145-146). El teórico italiano a su vez basaba sus afirmaciones en la obra de Primo Levi, superviviente del campo de concentración de Auschwitz que también se ocupó del lugar del testimonio en la memoria del Holocausto. Levi establecía una clara distinción entre el «testimonio verdadero», el relato del verdadero y más extremo horror de los campos que solo podrían contar los muertos y los *muselmänner* que no consiguieron dejar atrás su condición, y la narración testimonial por cuenta de un tercero, que intercede y cuenta lo ocurrido en lugar de aquellos que no pueden hacerlo, «Los sobrevivientes somos una minoría anómala además de exigua: somos aquellos que por sus prevaricaciones, o su habilidad, o su suerte, no han tocado fondo. Quien lo ha hecho, quien ha visto a la Gorgona, no ha vuelto para contarlo, o ha vuelto mudo; son ellos los “musulmanes”, los hundidos, los verdaderos testigos, aquellos cuya declaración habría podido tener un significado general» (Levi, *Trilogía* 541-542). Por último, y en cuanto al relato testimonial nos parece importante hacer referencia a la producción del argentino Rodolfo Walsh quien en *Operación Masacre* por medio de la no-ficción introduce un testimonio al mismo tiempo que denuncia la corrupción política por medio de un relato detectivesco: «Por el contrario, para investigar los delitos cometidos -encubiertos- por el Estado, es necesario salir del espacio cotidiano y del café, del cerrado ámbito del relato de enigma. Porque es el Estado el que ha quebrantado la ley, no queda alternativa de reparación; el periodista-detective debe entonces transgredir ese orden injusto e intentar la única forma de compensación posible: narrar y denunciar. (...) Este sujeto narra y toma posición acerca de los hechos; al hacerlo, funde los restos de dos géneros y construye un relato, una verdad y alguna clase de justicia. Porque han podido ser contados, los crímenes no han quedado totalmente impunes: contar, narrar es una manera de reparar» (Amar Sánchez, *Relato* 150 y 156). En *Soldados de Salamina* Cercas no solo recurre al testimonio de los protagonistas del suceso que investiga sino que crea él mismo un testimonio literario, el de Miralles, que también pretende difundir una verdad acerca de la Guerra Civil.

«fidelidad» respecto a los acontecimientos históricos que narran, es decir, Cercas (narrador-protagonista) no analiza estos recuerdos como material testimonial que tiene un carácter vivencial, emocional e incluso, en algunos casos, traumático que puede acompañarlos, sino que los trata como material documental sin tener en cuenta sus características distintivas. Atendiendo a este aspecto concreto, no hay dudas respecto a la ficcionalidad del texto, pues no se trata de una narración al servicio de la memoria y del testimonio sino una que emplea el recuerdo como material narrativo para recrear la historia que vertebra la novela, el fusilamiento de Sánchez Mazas y su peripecia en Cataluña. De modo que, la novela, a pesar de su interés por el testimonio y su importancia para la recuperación de la memoria de la Guerra Civil, no emplea los recursos literarios para reivindicarlos sino que el testimonio se convierte en un componente literario más al servicio del narrador para que este logre alcanzar su objetivo¹²² (Cifre Wibrow, «Configuración» 223-225).

2.5. La caracterización del héroe en *Soldados de Salamina*

El heroísmo, o mejor dicho, la consideración de en qué consiste ser un héroe, es una de las cuestiones que vertebra la novela de Cercas, pues el narrador, como veremos con más detenimiento a continuación, tanto al reconstruir la historia de Rafael Sánchez Mazas como cuando se embarca en la búsqueda del miliciano anónimo, parece perseguir una figura heroica que le ayude a entender lo ocurrido en el pasado y a reconciliarse con su presente. La propuesta heroica de Cercas es interesante porque en su búsqueda de la pieza fundamental para el relato ficcional que construye, el protagonista termina convirtiendo a un miliciano anónimo, y, a priori, insignificante, en el héroe absoluto de la novela por una decisión tomada en unas circunstancias muy especiales. Esto es, lo que verdaderamente tiene de heroico este personaje es, al parecer, su innata bondad, la que le lleva a primar la vida humana por encima de todo lo demás¹²³. En otras palabras, Miralles se convierte en un prototipo de héroe alcanzable por cualquiera que consiguiera realizar una acción parecida a la suya, que no es una hazaña que recuerda a los ídolos de los mitos

¹²² Como ya hemos dicho, el testimonio (o el relato testimonial) es otro elemento de la novela que se ficcionaliza y que compone el metarrelato.

¹²³ Una cualidad que se reafirma cuando, después, este mismo miliciano (ya héroe) lucha en la Segunda Guerra Mundial para evitar que en Europa ocurriera lo que había sucedido en España y detener definitivamente a los gobiernos totalitarios, bajo una bandera que no es la suya y dejando por el camino su juventud y a todos sus compañeros que caen en el frente; todo ello sin esperar nunca reconocimiento ni fama ninguna ya que estas no son sus motivaciones (Ródenas de Moya, «Prólogo»152-153).

clásicos sino que está más relacionada con el instante y su capacidad de hacer prevalecer la humanidad y la sensación de hacer lo correcto aunque eso contradiga la dirección marcada por las circunstancias. De esta manera, Miralles se transforma en el texto en un reflejo de muchos hombres sencillos que tenían el mismo sentido de la bondad¹²⁴ y de la justicia que él¹²⁵ (Satorrans Pons 240). Esta capacidad es encarnada de forma simbólica por Miralles en el instante central de *Soldados de Salamina*, sin embargo, no es exclusiva del miliciano sino que la comparte con el resto de personajes que de una u otra manera ayudan a Sánchez Mazas sin esperar el reconocimiento nacional que sí busca el escritor falangista y consigue al acabar la contienda (Dolguín Casado 99).

A lo largo de las primeras dos partes de la novela la figura heroica del texto parece ser el escritor Sánchez Mazas, primer objeto de investigación de Cercas y a quien se pretende recuperar ya que la historia, y especialmente, la historia de la literatura, lo ha olvidado y abandonado debido a su participación y colaboración en el golpe de Estado que originó la Guerra Civil española. No obstante, el protagonista y narrador termina llegando a la conclusión de que Sánchez Mazas no puede encarnar al héroe que su novela necesita, dicho de otro modo, un texto en el que se intenta recuperar primordialmente a uno de los fundadores de la Falange e instigador del golpe de estado fascista no consigue el efecto que desea. Por lo tanto, busca a una figura heroica que, en el marco de la Guerra Civil, tiene que pertenecer al bando republicano y, además, tiene que ser capaz de llevar a cabo actos que Sánchez Mazas nunca hizo ni haría, como se ve en la novela. Como vemos al final de la segunda parte, pese a que se muestre al escritor falangista alejado de

¹²⁴ Declaraciones de Javier Cercas en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1/7/02, recogida en: <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2002/07/02/anticaurio/1025621006.html>: «Efectivamente, [Miralles] es superior a los demás porque demuestra su grandeza mediante “un acto de bondad” en un momento tan extremo como es un conflicto».

¹²⁵ Dicho de otro modo, Miralles a pesar de no ser el protagonista de la novela es el personaje que encarna y se ciñe al sistema de valores que se consideran los «propios» de un héroe y a los que se alude en la narración (Villegas 66-67), específicamente, en una de las conversaciones con Roberto Bolaño en la que llegan a la conclusión de que un héroe es aquél que no se equivoca en el momento preciso en el que el equilibrio moral depende de él: Bolaño apela a la decisión de Allende de no dar armas al pueblo en 1973 frente al golpe de Estado de Pinochet, y Cercas lo relaciona con la decisión de un miliciano en retirada que decide perdonar la vida a su enemigo, «Mira te voy a decir la verdad. Durante años me cagué cada vez que pude en Allende, pensaba que la culpa de todo era suya, por no entregarnos las armas. Ahora me cago en mí por haber dicho eso de Allende. Joder, el cabrón pensaba en nosotros como si fuéramos sus hijos, ¿entiendes? No quería que nos mataran. Y si llega a entregarnos las armas hubiéramos muerto como chinches. En fin (...), supongo que Allende fue un héroe. «-¿Y qué es un héroe? .

«- No lo sé -dijo-, Alguien que se cree un héroe y acierta. **O alguien que tiene el coraje y el instinto de la virtud, y por eso no se equivoca nunca, o por lo menos no se equivoca en el único momento en que importa no equivocarse, y por lo tanto no puede no ser un héroe.** O quien entiende, como Allende, que el héroe no es el que mata sino el que no mata o se deja matar» (la negrita es nuestra) (Cercas, *Soldados* 339).

la política activa en el seno del régimen franquista¹²⁶, nunca llega a encarnar las mismas ideas que representa Miralles. Y es que a Sánchez Mazas le falta precisamente, lo que hace heroico al miliciano: la capacidad y voluntad de, en un momento decisivo, dejar a un lado su deber político y su ideología para hacer algo que considera correcto. Es decir, Sánchez Mazas no podría, pues no lo hizo nunca, dejar de lado sus convicciones, su afán de reconocimiento ajeno o incluso su bienestar personal por una cuestión de moral; nunca podría perdonar la vida de un adversario político en medio de un contexto de guerra como sí hizo Miralles con él¹²⁷. Por todo ello, Sánchez Mazas funciona en el texto como un «antihéroe», es decir, un personaje que está destinado a ser el héroe de la narración pero cuyos actos o su construcción terminan por impedir que alcance este estatus¹²⁸ (Ferrando Valero 155-157).

Asimismo, en el transcurso de la creación narrativa y del proceso de búsqueda del héroe definitivo que lleva a cabo Cercas en *Soldados de Salamina*, el narrador termina construyendo su propia peripecia heroica que protagoniza y relata al mismo tiempo (García de León 157). En este viaje de Cercas (personaje-narrador) podemos identificar tanto las etapas del arquetipo narrativo-mítico descrito por Joseph Campbell como el objetivo principal que cierra la peripecia y que determina la concepción heroica del personaje que ha realizado el periplo y que consiste en : «...volver a nosotros transfigurado y enseñar las lecciones que ha aprendido sobre la renovación de la vida» (Campbell, *Héroe* 26). Es decir, que el narrador tras su odisea memorialística ha

¹²⁶ «Todos coinciden en que presentó su dimisión en diversas ocasiones, y en que nunca le fue aceptada hasta que sus reiteradas ausencias de las reuniones ministeriales, siempre justificadas con excusas peregrinas, la convirtieron en un hecho. Se mire por donde se mire, para Sánchez Mazas la leyenda es halagadora, pues contribuye a perfilar su imagen de hombre íntegro y reacio a las vanidades del poder. Lo más probable es que sea falsa» (Cercas, *Soldados* 319).

¹²⁷ De hecho, este acto de Miralles es descrito en la novela como producto de su esencia bondadosa la que le conduce a comportarse de esta manera pero de una forma inconsciente, lo cual podría ayudar a contestar a la cuestión de por qué un miliciano en retirada perdona la vida de un fundador de la Falange (Contadini 223).

¹²⁸ Sánchez Mazas, en *Soldados de Salamina*, siguiendo los planteamientos de Joseph Campbell, guarda más semejanzas con los héroes que fracasan, que son representados como «una especie de payaso, alguien que pretende ser más de lo que pudo ser» (*Poder* 182). En *Soldados de Salamina*, cuando Javier Cercas (personaje) revisa grabaciones en las que aparece Sánchez Mazas relatando su fusilamiento, cae en la cuenta de que se trata de un discurso preparado y manipulado: «Durante todo el relato Sánchez Mazas permanece de pie y sin gafas, la mirada un poco perdida; habla, sin embargo, con un aplomo de hombre acostumbrado a hacerlo en público, con el gusto de quien disfruta escuchándose, en un tono extrañamente irónico en el inicio -cuando alude a su fusilamiento- y previsiblemente exaltado en la conclusión -cuando alude al final de su odisea-, siempre un tanto campanudo, pero sus palabras son tan precisas y los silencios que las pautan tan medidos que él también da a ratos la impresión de que, en vez de contar la historia, la está recitando, como un actor que interpreta su papel en un escenario...» (Cercas, *Soldados* 227). Como podemos apreciar la descripción que el narrador realiza de Sánchez Mazas relatando su experiencia en el Collell no es objetiva ni inocente, de alguna manera se ridiculiza lo que en su momento debía funcionar como un video propagandístico que servía para convertir al escritor en un héroe del régimen franquista.

descubierto un secreto esencial que ha cambiado su forma de ver lo ocurrido durante la guerra y su lugar en el presente, y el medio por el que difunde este aprendizaje y descubrimiento no es otro que *Soldados de Salamina*, el relato que recoge su peripecia. Atendiendo a este aspecto de la novela, consideramos importante realizar un análisis de los tres viajes del héroe que pueden identificarse en el texto y que, tomando como guía las teorías de Joseph Campbell, nos ayudan a entender la construcción de estos tres personajes y de su transformación a lo largo de la narración, lo cual también nos lleva a diferenciar tres tipos de héroes: el mítico, el antihéroe y el héroe moderno.

2.5.1. Tres viajes, tres héroes

2.5.1.1. Miralles, el héroe mítico y olvidado

Comenzaremos los análisis de los viajes de estos tres personajes con el periplo de Miralles. El viejo miliciano y miembro de la resistencia antifascista, al contrario que Cercas (personaje) y Sánchez Mazas, no ha podido terminar su viaje por su propio pie, de modo que su regreso será radicalmente diferente al de los otros personajes. Esto, sin embargo, no significa que no realice una peripecia heroica ya que, salvo por el final, podemos identificar gran parte de las etapas descritas por Campbell.

Todos los viajes comienzan con la salida, o *llamada* y la respuesta del héroe, que en este caso coincidiría con su alistamiento en el ejército republicano con 18 años, siendo este el momento que desencadena su implicación en la Guerra Civil española¹²⁹. Dada su pertenencia al bando vencido, tiene que exiliarse en 1939 dejando atrás su país (*cruce del umbral del mundo conocido*¹³⁰) y cruzar la frontera entrando en Francia donde es conducido, como muchos españoles en las mismas circunstancias, al campo de

¹²⁹ «Este primer estadio de la jornada mitológica, que hemos designado con el nombre de “la llamada de la aventura”, significa que el destino ha llamado al héroe y ha transferido su centro de gravedad espiritual del seno de su sociedad a una zona desconocida. Esta fatal región de tesoro y peligro puede ser representada en varias formas: como una tierra distante, un bosque, un reino subterráneo, o bajo las aguas, en el cielo, una isla secreta, la áspera cresta de una montaña; o un profundo estado de sueño; pero siempre es un lugar de fluidos extraños y seres polimorfos, tormentos inimaginables, hechos sobrehumanos v deleites imposibles» (Campbell, *Héroe* 60).

¹³⁰ «Con las personificaciones de su destino para guiarlo y ayudarlo, el héroe avanza en su aventura hasta que llega al «guardián del umbral» a la entrada de la zona de la fuerza magnificada. Tales custodios protegen al mundo en las cuatro direcciones, también de arriba abajo, irguiéndose en los límites de la esfera actual del héroe, u horizonte vital. Detrás de ellos está la oscuridad, lo desconocido y el peligro; así como detrás de la vigilancia paternal está el peligro para el niño, y detrás de la protección de su sociedad está el peligro para el miembro de la tribu» (Campbell, *Héroe* 77). En el caso del cruce del umbral de lo conocido, para Miralles supone el dejar atrás su pueblo, su familia, su país, al fin y al cabo, todo lo que había conocido hasta ese momento huyendo de las represalias del bando vencedor y de la derrota.

concentración de Argelès, circunstancia que identificamos como la estancia en el *vientre de la ballena*¹³¹.

La segunda etapa del viaje, que comienza con el *camino de pruebas*, la relacionamos con su lucha en la resistencia francesa en contra de la ocupación nazi que lo lleva a las largas caminatas por el desierto del Sáhara bajo el mando del general Leclerc¹³². Finalmente, el *apoteosis*, el cual delimita el final de la etapa iniciatoria del héroe encaminándolo hacia su vuelta al mundo conocido, que para Miralles sería su entrada en el París liberado en 1945 y la derrota nazi, en la que muchos veían la última esperanza para, aprovechando la victoria de las potencias democráticas, acabar con el régimen franquista¹³³. Como sabemos esto no sucedió y la dictadura se prolongó durante treinta

¹³¹ «Este motivo popular subraya la lección de que el paso del umbral es una forma de autoaniquilación. (...) Su aparición corresponde al paso de un creyente dentro del templo, donde será vivificado por el recuerdo de quién y qué es, o sea polvo y cenizas a menos que alcance la inmortalidad. El templo interior, el vientre de la ballena y la tierra celeste, detrás, arriba y debajo de los confines del mundo, son una y la misma cosa. Por eso las proximidades y entradas de los templos están flanqueadas y defendidas por gárgolas colosales: dragones, leones, exterminadores de demonios con espadas desenvainadas, genios resentidos, toros alados. Éstos son los guardianes del umbral que apartan a los que son incapaces de afrontar los grandes silencios del interior. Son personificaciones preliminares del peligroso aspecto de la presencia y corresponden a ogros mitológicos que ciñen el mundo convencional, o a las dos hileras de dientes de la ballena. Ilustran el hecho de que el devoto en el momento de su entrada al templo sufre una metamorfosis. Su carácter secular queda fuera, lo abandona como las serpientes abandonan su piel. Una vez adentro, puede decirse que muere para el tiempo y regresa al Vientre del Mundo, al Ombligo del Mundo, al Paraíso Terrenal. El mero hecho de que alguien pueda burlar físicamente a los guardianes del templo, no invalida su significado, porque si el intruso es incapaz de llegar al santuario, en realidad ha permanecido afuera. Aquel que es incapaz de entender un dios, lo ve como demonio, y es así como se le impide que se acerque. Alegóricamente, pues, la entrada al templo y la zambullida del héroe en la boca de la ballena son aventuras idénticas; ambas denotan, en lenguaje pictórico, el acto que es el centro de la vida, el acto que es la renovación de la vida» (Campbell, *Héroe* 89-90). Miralles como tantos otros exiliados españoles en 1939 acaba internado en un campo de refugiados, lo que Bolaño en su relato sobre la vida del miliciano describe de la siguiente forma: «Al otro lado le esperaba el campo de concentración de Argelès, en realidad una playa desnuda e inmensa rodeada por una doble alambrada de espino, sin barracones, sin el menor abrigo en el frío salvaje de febrero, con una higiene cenagal, donde, en condiciones de vida infrahumanas, con mujeres y viejos y niños durmiendo en la arena moteada de nieve y escarcha y hombres vagando cargados con el peso alucinado de la desesperación y el rencor de la derrota, ochenta mil fugitivos españoles aguardaban el final del infierno» (Cercas, *Soldados* 348-349). Es decir, su estancia en los campos supone para Miralles una experiencia cercana a la muerte que le impulsa a seguir luchando.

¹³² «Una vez atravesado el umbral, el héroe se mueve en un paisaje de sueño poblado de formas curiosamente fluidas y ambiguas, en donde debe pasar por una serie de pruebas. (...) El héroe es solapadamente ayudado por el consejo, los amuletos y los agentes secretos del ayudante sobrenatural que encontró antes de su entrada a esta región. O pudiera ser que por primera vez descubra aquí la existencia de la fuerza benigna que ha de sostenerlo en este paso sobrehumano» (Campbell, *Héroe* 94). Y más adelante se describe esta etapa: «La partida original a la tierra de las pruebas representa solamente el principio del sendero largo y verdaderamente peligroso de las conquistas iniciadoras y los momentos de iluminación. Habrá que matar los dragones y que traspasar sorprendentes barreras, una, y otra y otra vez. Mientras tanto se registrará una multitud de victorias preliminares, de éxtasis pasajeros y reflejos momentáneos de la tierra maravillosa» (Campbell, *Héroe* 104).

¹³³ Se trata de un momento en el que: «El ego no está aniquilado en ellos, más bien está ampliado; en vez de pensar en sí mismo, el individuo se dedica al todo de su sociedad. El resto del mundo mientras tanto (o sea, con mucho, la porción mayor de la humanidad) queda fuera de la esfera de su simpatía y protección, porque está fuera de la esfera de protección de su dios. Entonces toma lugar ese dramático divorcio de los dos principios del odio y del amor que las páginas de la historia ilustran abundantemente» (Campbell *Héroe*,

años más y lo mismo le ocurre a Miralles. Tras esta gesta heroica no consigue tener el retorno, que supondría el *cruce del umbral del regreso*, que le permitiría difundir lo aprendido acerca del heroísmo y de la lucha que ha marcado su proceso vital¹³⁴. Al contrario, después de 50 años sigue viviendo en Francia, en un asilo de ancianos, olvidado por la historia de su país y recordando a sus compañeros muertos en las guerras en las que combatió. Se puede considerar, no obstante, que la aparición de Cercas (personaje-narrador) y el interés en su historia y figura, así como la novela que recoge parte de sus vivencias y los nombres de sus compañeros, funciona como una suerte de *gracia última* que le daría la oportunidad de realizar un regreso simbólico, que solo sucede en *Soldados de Salamina*¹³⁵.

A pesar de que Miralles y su peripecia heroica, se caracterizan por su lucha antifascista primero en la guerra española y más tarde, en contra de los nazis, el acto que

145). Dicho de otra manera, al alcanzar el *apoteosis*, el héroe se sitúa en una posición fuera del orden establecido y con una sensación de poder cambiar todo lo que se proponga, lo cual encaja con la descripción de un Miralles victorioso en París como parte de la Resistencia antifascista, aunque por poco tiempo, porque en esta entrada es cuando pisa una mina y casi muere: «Pero la guerra aún no había terminado para ellos. La columna Leclerc fue el primer contingente aliado que entró en París; Miralles lo hizo por la Porte-de-Gentilly y la noche del 24 de agosto, apenas una hora después de que, al mando del capitán Dronne, lo hiciera el primer destacamento francés. No habían transcurrido quince días cuando los hombres de Leclerc, integrados ahora en el tercer ejército francés de De Lattre de Tassigny, entraban de nuevo en combate. Las semanas siguientes no les concedieron un instante de tregua: embistieron la línea Sigfried, penetraron en Alemania, llegaron hasta Austria. Allí acabó la aventura militar de Miralles. Allí, una mañana ventosa de invierno que no olvidaría nunca, Miralles (o alguien que estaba junto a Miralles) pisó una mina» (Cercas, *Soldados* 352-353).

¹³⁴ «Los dos mundos, el divino y el humano, solo pueden ser descritos como distintos uno del otro: distintos como la vida y la muerte, como el día de la noche. El héroe se aventura lejos de la tierra que conocemos para internarse en la oscuridad; allí realiza su aventura, o simplemente se nos pierde, o es aprisionado, o pasa peligros; y su regreso es descrito como un regreso de esa zona alejada. Sin embargo, y ésta es la gran clave para la comprensión del mito y del símbolo, los dos reinados son en realidad uno. El reino de los dioses es una dimensión olvidada del mundo que conocemos. Y la exploración de esa dimensión, ya sea en forma voluntaria o involuntaria, encierra todo el sentido de la hazaña del héroe. Los valores y las distinciones que en la vida normal parecen de importancia desaparecen con la tremenda asimilación del yo en lo que anteriormente era mera otredad» (Campbell, *Héroe* 200). Este regreso no implicaría únicamente para Miralles cruzar la frontera franco-española sino obtener un lugar en el mundo conocido que dejó atrás cuando comenzó su periplo. Sin embargo, como sabemos, el viejo miliciano no solo ha permanecido en Francia durante 40 años, sino que además, aunque hubiera vuelto, la situación del país no le garantizaría el reconocimiento y el espacio propio que merece en tanto que luchador antifascista y héroe que ha conseguido regresar con una enseñanza acerca de la guerra y de la vida.

¹³⁵ «La agonía de romper las limitaciones personales es la agonía del crecimiento espiritual. El arte, la literatura, el mito y el culto, la filosofía y las disciplinas ascéticas son instrumentos que ayudan al individuo a pasar de sus horizontes limitados a esferas de realización siempre creciente. Conforme cruza un umbral después de otro y somete a un dragón después de otro, aumenta la estatura de la divinidad a quien él implora su más alto deseo, hasta resumir el cosmos. Finalmente, la mente rompe la esfera limitadora del cosmos hacia una realización que trasciende todas las experiencias de la forma, todos los simbolismos, todas las divinidades: la apreciación del inevitable vacío» (Campbell, *Héroe* 175-176). Aplicado al caso que nos ocupa, podríamos considerar que por medio de la reivindicación de su figura realizada en la novela de Cercas, Miralles consigue traspasar todos los límites simbólicos y cruzar finalmente la frontera que lo ha retenido la mayor parte de su vida para ocupar el lugar que le corresponde en el relato memorialístico de la guerra.

constituye el centro de la novela de Cercas y que convierte a este soldado en una figura a reivindicar para el narrador, es el instante en el que las ideas políticas quedaron a un lado y prevaleció en él un juicio basado en la bondad, en la sensación de hacer lo correcto aunque esto no concordara con lo esperable del contexto en el que tuvo lugar.

I –Dígame una cosa. –Habló con la mano en el picaporte: la puerta estaba entreabierta–. ¿Para qué quería encontrar al soldado que salvó a Sánchez Mazas?

II Sin dudar lo contesté:

III –Para preguntarle qué pensó aquella mañana, en el bosque, después del fusilamiento, cuando le reconoció y le miró a los ojos. Para preguntarle qué vio en sus ojos. Por qué le salvó, por qué no le delató, por qué no le mató.

IV –¿Por qué iba a matarlo?

V –Porque en la guerra la gente mata» (Cercas, *Soldados* 393).

Nos referimos por supuesto, a la escena nuclear de *Soldados de Salamina*, cuando un miliciano perdona la vida a Sánchez Mazas. En este momento, la ideología y la guerra quedan en un segundo plano, y lo único que importa son los dos hombres que se miran a los ojos. Esta forma de actuar de Miralles es la que induce a Cercas (narrador-personaje) a interesarse por la historia que rodea a este instante y, finalmente, a este hombre que emplea su libertad personal para perdonar al enemigo, a luchar bajo una bandera ajena y por un país que no es el suyo¹³⁶ (Contadini 217-218).

Pero Cercas va más allá en su construcción heroica en *Soldados de Salamina* ya que relaciona la Guerra Civil con una batalla naval, la Batalla de Salamina, que tuvo lugar en el siglo V a. de C. y en la que se decidía la suerte de la civilización helénica. En la novela se elabora una analogía entre los soldados que consiguieron derrotar a los persas y «salvar a la civilización» y Miralles y sus compañeros muertos durante dos guerras consecutivas del siglo XX, ya que todos, a su manera, luchaban por el mismo fin: la defensa de la civilización a la que pertenecían. De esta forma, la configuración heroica de Miralles es estética y universal, y por supuesto, carente de ideología, lo cual lo convierte en el héroe por antonomasia¹³⁷ (Briceño y Hoyos 611).

¹³⁶ Así, las dos imágenes que representarán el carácter heroico de Miralles serán por una parte la escena del perdón a Sánchez Mazas, en la que el héroe decide no matar al enemigo mostrando una humanidad y un respeto por la vida que supera cualquier deber militar; y por otra, la de un soldado que se dispone a luchar por la libertad y por un país que no es el suyo, de manera que se convierte en el símbolo universal del heroísmo (Jünke, «Memoria» 160-161).

¹³⁷ Como explica Luigi Contadini: «La riflessione che il narratore propone in un brano fondamentale (che si vedrà in seguito), riportato due volte in differenti punti del romanzo (pp. 104, 207-208), sottrae esplicitamente importanza alle questioni politiche mettendo in evidenza la sostanziale mancanza di motivazioni che induce un uomo a salvare la vita di un altro uomo o di lottare sotto una bandiera che non è la sua, per quella libertà che solo a posteriori può essere definita come tale» (217-218). Dicho de otra

Atendiendo a esta cuestión, Roberto Bolaño constituye un personaje fundamental. Él es el que le cuenta por primera vez a Cercas (personaje-narrador) la participación de Miralles en la Segunda Guerra Mundial y es también quien relaciona su momento de heroísmo (el instante en el que perdona a Sánchez Mazas) con la figura de Salvador Allende y su decisión de evitar un enfrentamiento armado en Chile en 1973. De este modo, Cercas (narrador) no solo recupera la historia concreta de Miralles sino que lo coloca como ejemplo de heroísmo que sirve para entender otros conflictos mundiales que han sucedido después de la Guerra Civil española, convirtiéndolo en un símbolo universal (Rodríguez Mansilla 140).

No hay que olvidar que el héroe de la novela no deja de ser un personaje de ficción¹³⁸. Un hombre que Cercas (autor) crea partiendo de una anécdota de la Guerra Civil y que ejerce un heroísmo que consiste en «el instinto de la virtud», que se materializa en escoger la acción que responde a la moral antes que a la razón y, en el caso de Miralles, a la lealtad hacia el bando en el que ha luchado durante tres años¹³⁹ (Luengo 251-252). Y es que, tal y como se presenta, la que podría haber sido la muerte de Sánchez Mazas parece inútil e incluso gratuita, su fusilamiento fallido tiene lugar al final de la guerra, cuando los restos del que había sido el Ejército republicano están retirándose hacia el exilio, de manera que

manera, la heroicidad presentada por Cercas es absoluta, está por encima de los pormenores históricos, políticos y personales que pueden influir en un conflicto bélico tan complejo como lo fue la Guerra Civil española; Miralles en el instante en el que perdona a Sánchez Mazas está por encima de todo esto, y además, es esencialmente bueno y tiene la capacidad de escoger las batallas que deben ser luchadas, como la guerra contra los nazis, y finalmente consigue, bajo una bandera y por un país que no son los suyos, salir vencedor (Briceño y Hoyos 611), aunque como agradecimiento por todo ello lo único que recibirá será silencio y abandono.

¹³⁸ Y es que no podemos obviar que Miralles no deja de ser un personaje literario cuyo cometido en la novela es ser encontrado para que el narrador pueda finalmente cerrar su relato, es por ello por lo que no adquiere protagonismo y un lugar importante para la narración hasta que Cercas (narrador) lo identifica como la pieza clave de su relato y el personaje esencial que necesita para dar sentido a su novela. Esto es, por encima de todos los rasgos de Miralles el más importante es el literario (Tyras 350).

¹³⁹ Este concepto de «instinto de la virtud» recuerda a la teoría de Fernando Savater: «En el héroe se ejemplifica que, realmente, la virtud es fuerza y excelencia, es decir, el héroe prueba que la virtud es la acción triunfalmente más eficaz. (...) virtud es un comportamiento socialmente admirable en el que los hombres reconocen su ideal activo de dignidad y gloria» (112). Esto es, que en la novela de Cercas el heroísmo responde a una concepción moral concreta. Javier Cercas lo explicaba de la siguiente manera en *Diálogos de Salamina*: «Es decir, en la misma situación era perfectamente lógico que un tío como el miliciano/ “Miralles”, que lleva tres años peleando, que se va a tener que marchar al exilio, que ha visto morir a mucha gente y a muchos amigos, que le han echado de su casa, hubiera reaccionado de otra manera. El pan de cada día era que el odio acumulado durante años de guerra hiciera que la gente se matara porque sí, porque aquello era una guerra. Entonces, en el hecho de que el miliciano no lo hiciera había algo profundamente misterioso. Este tío tiene algo que yo llamo el instinto de la virtud. Es instintivamente bueno: cuando se le da a elegir entre el bien y el mal, elige increíblemente el bien, y lo hace sin razonar, por instinto, porque huele dónde está el bien y lo hace. (...) Lo que hay entonces en la novela y en la película, para mí, es un canto a esta pureza moral, milagrosa, de determinadas y excepcionales personas. Pero no hay -o por lo menos no hay en principio, o no de manera tan relevante- ideología. Lo que hay es esa celebración del instinto, el instinto de la virtud. Nada más» (Cercas y Trueba 168-169).

sumar el nombre de uno de los fundadores de la Falange a la lista de muertos de la contienda no habría alterado el final. Es por ello por lo que la «traición» de Miralles no parece tal y «...el valor más profundo de la heroicidad se halla reducido a un solo instante en que la decisión correcta se califica con posterioridad a sus actos» (Yushimito del Valle 4).

A pesar de que se trata de un momento de la vida de una persona concreta en un momento de la historia en particular, la novela consigue ir más allá convirtiendo a Miralles en el soldado miembro del pelotón que está destinado a salvar la civilización cuando nadie más puede hacerlo¹⁴⁰. En resumen, el heroísmo de Miralles responde a unos valores que están por encima de cualquier ideología y, por ello, su lucha no acaba con la guerra española, sino que sigue hasta que consigue entrar en París en 1945 y liberar finalmente a Francia del nazismo; y esto también lo distingue de Sánchez Mazas, ya que, aunque éste también pretende ser el prototipo de héroe que es Miralles no lo consigue, entre otras cosas, porque no posee el código moral del miliciano y no es capaz de realizar los mismos actos que él (Corredera González 125).

2.5.1.1.1. La recuperación del padre perdido

Miralles constituye también el restablecimiento de una figura paterna que el narrador al principio de la novela anuncia que ha perdido¹⁴¹. Dado que el fallecimiento del padre tuvo lugar antes de emprender el viaje de *Soldados de Salamina*, el vacío dejado por el progenitor constituye uno de los *leit-motiv* que impulsan la travesía de Cercas (narrador y protagonista) (Villalba 3). De modo que el encuentro con el viejo soldado tiene también un componente de reencuentro con el padre difunto que el narrador necesitaba, al mismo tiempo que se establece una analogía con la *Odisea*: Cercas (personaje-narrador), como Telémaco, busca y recupera la figura paterna, Ulises, tras una larga peripecia llena de

¹⁴⁰ Esta expresión corresponde con una frase de Spengler («A última hora siempre ha sido un pelotón de soldados el que ha salvado la civilización») que gustaba especialmente a José Antonio Primo de Rivera y a sus seguidores, quienes querían protagonizar esa frase acabando con la II República e instaurando un gobierno fascista. Cercas, en su novela, da la vuelta al deseo de Primo de Rivera y del resto de falangistas, convirtiendo a Miralles y sus compañeros, pertenecientes al bando contrario, en los verdaderos salvadores de la civilización: «(...) y de ese pelotón de soldados que a última hora siempre ha salvado la civilización y en el que no mereció militar Sánchez Mazas y sí Miralles, de esos momentos inconcebibles en que toda la civilización pende de un solo hombre y de ese hombre y de la paga que la civilización reserva a ese hombre» (Cercas, *Soldados* 399).

¹⁴¹ Esta búsqueda y sentimiento de orfandad, o de la carencia de la figura paterna, también es uno de los rasgos de los héroes de la novela moderna siendo, además, uno de los motivos que provocan la salida de los protagonistas y el comienzo de la peripecia o viaje del héroe (Villegas 104).

dificultades: el exilio, los campos de concentración de Argelès, las caminatas por el desierto y su heroica entrada en París en 1945¹⁴² (Ródenas de Moya, «Prólogo» 170-171).

Por otro lado, esta referencia a la figura paterna, y especialmente a su recuperación, enlaza con la paternidad truncada que supuso la contienda para todas las personas que perdieron a su progenitor a causa del enfrentamiento bélico así como para las generaciones posteriores que han carecido de una parte esencial de la memoria y del relato acerca de lo sucedido en la guerra, encarnado por el padre desaparecido que constituye una pieza fundamental para su reconstrucción en la actualidad¹⁴³ (Martín Galván 94-95). Dicho de otra manera, la pérdida del padre y su búsqueda le sirven al narrador para referirse a la recuperación actual de la memoria histórica en la novela, en la que la piedra angular del relato termina siendo Miralles, quien no solo es el héroe que Cercas (narrador) necesitaba sino también la figura paterna que había perdido y que, de alguna forma, recupera en este hombre. Y es que el anciano encarna al progenitor deseado no solo por su heroísmo, su instinto de la virtud y su capacidad de lucha y de acierto, sino porque también simboliza la memoria republicana a la que se pretende aludir mediante su testimonio (Ródenas de Moya, «Prólogo» 123).

2.5.1.2. Sánchez Mazas, el antihéroe

A lo largo de la novela la otra figura relevante es Rafael Sánchez Mazas, el falangista perdonado por el héroe republicano. Se trata del objeto de interés de Cercas (narrador-

¹⁴² Además, Cercas (personaje), al igual que Telémaco (Homero, *Odisea, Canto XVI*, vv. 190-213) no reconoce al héroe que espera en la figura envejecida que encuentra en el asilo, pero tras pasar el día hablando con él y escuchando sus historias de las guerras en las que luchó, y, especialmente, en el abrazo final de despedida con Miralles, reconoce en el cuerpo enfermo y anciano al héroe que buscaba: «Oí el ruido del bastón de Miralles cayendo a la acera, sentí que sus brazos enormes me estrujaban y que los míos apenas conseguían abarcarlo, me sentí muy pequeño y muy frágil, olí a medicinas y a años de encierro y de verdura hervida y sobre todo a viejo, y supe que ése era el olor de los héroes» (Cercas, *Soldados* 395).

¹⁴³ Así, este reencuentro entre padre e hijo también está presente en la teoría de Campbell: «El héroe trasciende la vida y su peculiar punto ciego, y por un momento se eleva hasta tener la visión de la fuente. Contempla la cara del padre, comprende y los dos se reconcilian» (Campbell, *Héroe* 137). Traducido a la escena de encuentro entre Cercas (narrador) y Miralles en la residencia de Dijon, este momento concordaría con el instante en el que el anciano pide al escritor que le abrace y pese a que niegue tajantemente ser el miliciano que salvó a Sánchez Mazas, cuando Cercas le mira a los ojos se termina de convencer de que él es el héroe que buscaba (*Soldados* 395). Asimismo, dentro del relato de Cercas (personaje) encontramos la narración de otro momento en el que un padre narra su peripecia a su hijo, esta sucede durante la entrevista del protagonista a Rafael Sánchez Ferlosio, en la que escuchamos por primera vez el instante nuclear de la novela: «Mi padre conservaba en casa la zamarra y el pantalón con que lo fusilaron, me los enseñó muchas veces (...) No creo que volviera a verlos, pero a mí me habló más de una vez de ellos» (Cercas, *Soldados* 202-203). De alguna manera, esta escena se convierte en el espejo contrario de la protagonizada por Cercas y Miralles, pues en el caso de Ferlosio, Sánchez Mazas pertenece al bando contrario y su relato se convierte en parte del discurso de la victoria del Franquismo.

personaje) en un primer momento e incluso escribe un «relato real» sobre su vida, producción literaria y participación en la Guerra Civil y posterior actividad política, que comprende la segunda parte del texto. Es el gran representante del bando vencedor y del falangismo de los años 30, aunque en la novela se intente dar más espacio a su faceta literaria e intelectual presentándolo como un idealista con ideas equivocadas cuya obra no debería caer en el olvido, a pesar de no arrepentirse jamás de su actuación y su apoyo a la dictadura¹⁴⁴. No obstante, la representación de Sánchez Mazas, especialmente después de lo sucedido en el Collell, se caracteriza por el desencanto, es decir, que si bien por una parte, se nos presenta a un Sánchez Mazas totalmente convencido de los preceptos falangistas y de la importancia de la guerra para implantar su cosmovisión; por otra, también se intenta humanizarlo e incluso mostrarlo de tal forma que pueda suscitar conmiseración en el lector actual. Esto responde al ideal reconciliatorio de la novela, en la que si bien un fundador de la Falange no puede ser el héroe de la historia narrada, tampoco tiene por qué ser totalmente rechazado, y puede, incluso, ser objeto de la empatía del lector (Ferrando Valero 156-157).

Los integrantes del círculo de escritores e intelectuales falangistas, entre los que destacaban José Antonio Primo de Rivera¹⁴⁵ y el Sánchez Mazas histórico, se consideraban a sí mismos como los integrantes de un grupo de soldados que, como los griegos que habían sido capaces de salvar la civilización helénica frente a las huestes persas en Salamina, estaban destinados a liberar a su país del gobierno republicano que lo estaba llevando al desastre¹⁴⁶. Sin embargo, desde la perspectiva actual, que es desde la que escribe Cercas (autor), el heroísmo de Sánchez Mazas no puede entenderse como tal porque a pesar de sus discursos belicistas él mismo nunca participó en el conflicto armado. En primer lugar, huyó a Portugal para después regresar por petición de Primo de

¹⁴⁴ «Quizá Sánchez Mazas no fue nunca más que un falso falangista, o si se quiere un falangista que solo lo fue porque se sintió obligado a serlo, si es que todos los falangistas no fueron falsos y obligados falangistas, porque en el fondo nunca acabaron de creer del todo que su ideario fuera otra cosa que un expediente de urgencia en tiempos de confusión, un instrumento destinado a conseguir que algo cambie para que no cambie nada, quiero decir que de no haber sido porque, como muchos camaradas sintió que una amenaza real se cernía sobre el sueño de beatitud burguesa de los suyos, Sánchez Mazas nunca se hubiera rebajado a meterse en política, ni se hubiera aplicado a forjar la llameante retórica de choque que debía enardecer hasta la victoria el pelotón de soldados encargados de salvar la civilización» (Cercas, *Soldados* 323-324).

¹⁴⁵ «(...) José Antonio Primo de Rivera vino a encarnar de inmediato la figura del caudillo providencial que Sánchez Mazas buscaba (...)» (Cercas, *Soldados* 268).

¹⁴⁶ De hecho, en la novela se hacen referencias directas a Spengler y a la concepción que estos hombres tenían de sí mismos: «Por entonces a José Antonio le gustaba mucho citar una frase de Oswald Spengler, según la cual a última hora siempre ha sido un pelotón de soldados el que ha salvado la civilización. Por entonces los jóvenes falangistas sentían que eran ese pelotón» (Cercas, *Soldados* 272).

Rivera, y más tarde fue capturado por las fuerzas republicanas hasta que consiguió escapar al final de la guerra en el episodio que ya hemos comentado. Es por ello por lo que, cuando tiene que buscar al héroe que su novela necesita, Cercas (narrador y protagonista) descarta a al que fue fundador de la Falange y a cualquiera que como él animara a otros a luchar mientras ellos se quedaban en la retaguardia donde se sentían más seguros. En su lugar, encuentra al verdadero héroe en Miralles, un veterano de dos guerras (Corredera González 124-125).

La *llamada* a la aventura (o al viaje heroico) para Sánchez Mazas comienza poco antes del golpe de Estado, cuando es detenido e ingresa en la cárcel en Madrid por ser uno de los instigadores falangistas detrás de ciertos enfrentamientos violentos que habían sucedido después de las elecciones de febrero de 1936. Durante un breve permiso, que le fue concedido por el nacimiento de uno de sus hijos, consiguió escapar de la cárcel y se exilió a Portugal. Es decir, que en lugar de encarar las consecuencias de sus actos (ya que era uno de los incitadores de las peleas callejeras que estaban produciendo problemas en la capital y en otros puntos del país), en cuanto pudo, huyó mientras sus compañeros seguían en prisión. No volvería hasta que el que era líder de Falange Española, José Antonio Primo de Rivera, se lo ordenó desde la prisión de Alicante poco antes de la sublevación militar¹⁴⁷. Esta primera etapa concluye con lo que Campbell denominó la estancia en *el vientre de la ballena*, la que identificamos con la larga estadía de Sánchez Mazas en la embajada de Chile, donde se esconde junto a otros falangistas y simpatizantes del bando nacional durante un año y medio, hasta que decide intentar pasarse a la zona controlada por el ejército fascista. Esta huida que finaliza poco tiempo después de llegar a Barcelona, donde es detenido por las autoridades republicanas y recluido en la cárcel flotante del barco «Uruguay», para después ser trasladado al Monasterio del Collell; corresponde a la segunda etapa que está compuesta por esta peripecia o *camino de pruebas*, el *apoteosis*, que en el caso del escritor falangista la relacionamos con su

¹⁴⁷ Sánchez Mazas al comienzo de su peripecia presenta una actitud distinta de los otros dos personajes ya que su primera reacción al recibir la *llamada* a la aventura es negativa, rechaza emprender el viaje heroico, posiblemente por las razones que explicó Campbell: «Los mitos y cuentos populares de todo el mundo ponen en claro que la negativa es esencialmente una negativa a renunciar a lo que cada quien considera como su propio interés. El futuro se ve no en los términos de una serie inevitable de muertes y nacimientos, sino como un sistema concreto de ideales, virtudes y finalidades de uno y como si se establecieran y se aseguraran ventajas» (*Héroe* 62). Esto es, en un primer momento Sánchez Mazas no ve el beneficio que puede obtener de una respuesta afirmativa a la llamada a la aventura de manera que la obvia e incluso huye de ella.

fusilamiento fallido, y *la gracia última* que sería el perdón del miliciano que decide no delatarlo y que más adelante identificamos con Miralles.

El viaje heroico de Sánchez Mazas finaliza con su supervivencia en los bosques gerundenses ayudado por los «amigos del bosque» y María Ferré, en lo que entendemos que es la *huida mágica*¹⁴⁸ que le termina llevando a su vuelta a la civilización, en su caso, al estado autoritario instaurado en la zona nacional (*cruce del umbral del regreso*). Las otras dos partes del regreso del héroe a las que alude Campbell, y que entendemos que son fundamentales para poder considerar al escritor falangista un personaje heroico serían *la posesión de los dos mundos*¹⁴⁹ y *la libertad para vivir*¹⁵⁰. Consideramos que Sánchez Mazas no consigue alcanzar ninguno de estos dos estados, ya que, a su vuelta, utiliza su historia de supervivencia para agrandar su figura y crear una leyenda a su alrededor, en la que tanto el miliciano que no lo delató permitiéndole escapar del fusilamiento, como los «amigos del bosque», que lo ayudaron a sobrevivir, lo cuidaron y posibilitaron su regreso, son convenientemente omitidos; presentándose a sí mismo como un héroe que había conseguido seguir vivo pese a ser capturado por los «rojos», utilizando su historia personal para alabar a la dictadura y para seguir justificando la represión¹⁵¹. Del mismo

¹⁴⁸ «Si el héroe en su triunfo gana la bendición de la diosa o del dios y luego es explícitamente comisionado a regresar al mundo con algún elixir para la restauración de la sociedad, el último estadio de su aventura está apoyado por todas las fuerzas de su patrono sobrenatural» (Campbell, *Héroe* 182).

¹⁴⁹ Campbell la presenta como: «La libertad para atravesar en ambos sentidos la división de los mundos, desde la perspectiva de las apariciones del tiempo a aquella de la causalidad profunda, y a la inversa, sin contaminar los principios de la una con los de la otra, pero permitiendo a la mente conocer a la una por virtud de la otra, es el talento del maestro» (*Héroe* 210), y más adelante en el texto aclara: «El significado es muy claro; es el significado de toda práctica religiosa. El individuo, por medio de prolongadas disciplinas psicológicas, renuncia completamente a todo su apego a sus limitaciones personales, idiosincrasias, esperanzas y temores, ya no resiste a la aniquilación de sí mismo que es el prerrequisito al renacimiento en la realización de la verdad y así madura, al final, para la gran reconciliación (uni-ficación). Después de disolver totalmente todas sus ambiciones personales, ya no trata de vivir, sino que se entrega voluntariamente a lo que haya de pasarle; o sea que se convierte en anónimo. La Ley vive en él con su consentimiento sin reservas» (Campbell, *Héroe* 217).

¹⁵⁰ «El campo de batalla es simbólico del campo de la vida, donde cada creatura vive de la muerte de otra. El caer en la cuenta de la inevitable culpa de vivir puede enfermar el corazón de tal modo que, como Hamlet o como Arjuna, el individuo puede rehusarse a seguir. Por otra parte, como casi todos nosotros, el individuo puede inventar una falsa y finalmente injustificada imagen de sí mismo como un fenómeno excepcional en el mundo, no culpable como los otros, sino justificado de sus inevitables pecados porque representan el bien. Esa rectitud del yo lleva al malentendimiento, no solo de uno mismo, sino de la naturaleza del hombre y del cosmos. La meta del mito es despejar la necesidad de esa ignorancia de la vida efectuando una reconciliación de la conciencia del individuo con la voluntad universal. Y esto se efectúa a través de una valoración de la verdadera relación entre los fenómenos pasajeros del tiempo con la vida imperecedera que vive y muere en todos» (Campbell, *Héroe* 218).

¹⁵¹ Esto coincide con una cita que ya hemos introducido («ha de volver a nosotros transfigurado y enseñar las lecciones que ha aprendido sobre la renovación de la vida» (Campbell, *Héroe* 26) que hace referencia a lo que constituye un héroe según la teoría campbelliana y que excluiría a Sánchez Mazas precisamente por su vuelta gloriosa a un estado autoritario en la que no se dedica a difundir un tipo de sabiduría adquirida como resultado de su peripecia, y en su lugar, se dedica a falsear lo ocurrido en beneficio propio.

modo, tampoco consigue la libertad para vivir tras su peripecia, pues contrae una deuda con los «amigos del bosque», que termina saldando al sacar a Pere Figueras de la cárcel. Además, nunca olvida el gesto del joven que decidió dejarlo vivir en el Collell, como deja claro el relato que su hijo, Rafael Sánchez Ferlosio, le cuenta a Cercas (narrador-personaje) al comienzo de la novela.

En algún momento mi padre oyó un ruido de ramas a su espalda, se dio la vuelta y vio a un (soldado miliciano, en la edición de 2017 pone soldado, en la de 2001, miliciano) que le miraba. Entonces oyó un grito: «Está por ahí». Mi padre contaba que el soldado (2001: miliciano) se quedó mirándole unos segundos y que luego, sin dejar de mirarle, gritó: «¡Por aquí no hay nadie!», dio medio vuelta y se fue (Cercas, *Soldados* 202).

Así, Sánchez Mazas encarna todo lo contrario de lo que hoy día esperamos de un escritor (o artista) comprometido, dado que emplea sus capacidades literarias para alimentar el odio hacia el otro, la intolerancia y para alentar a la juventud de los años 30, y a todos sus seguidores, a dar un golpe de Estado y provocar una guerra. En definitiva, y teniendo en cuenta todo lo ya expuesto, el escritor falangista, al contrario de Miralles, representa el sistema de valores diametralmente opuesto al miliciano, de tal manera que constituye la figura antiheroica de la novela¹⁵². Y, sin embargo, se convierte en un personaje esencial para el desarrollo de la narración por toda la gente con la que se cruza, cuyos testimonios terminan siendo esenciales en la escritura de *Soldados de Salamina* (Yushimito del Valle 3).

La novela, a su manera, responde y confronta a la heroificación de su historia que llevó a cabo Sánchez Mazas cuando consiguió dejar atrás lo ocurrido en el Collell. Como ya hemos dicho, durante mucho tiempo el escritor falangista estuvo relatando su fusilamiento fallido obviando cualquier ayuda exterior o elemento decisivo que perteneciera al bando derrotado. Es decir, que contó una versión de lo sucedido adulterada y que le beneficiaba enormemente; de forma que su peripecia se convirtió en una auténtica hazaña de la posguerra y él en un héroe falangista que había conseguido hacer frente a todos los horrores que los «rojos» le habían infringido (Gómez López-Quñones, *Guerra*

¹⁵² La propuesta acerca de la antiheroicidad de Villegas es distinta de la de Campbell ya que la principal diferencia no radica en el desarrollo del viaje del héroe y su resultado sino en su adecuación al sistema de valores que encontramos en la propia novela, así, mientras que el héroe sería el que posee las cualidades positivas de este sistema, la figura antiheroica se caracteriza por regirse por valores considerados negativos dentro de la consideración ética del texto (Villegas 66-67). Sánchez Mazas, como hemos podido comprobar, responde tanto a la antiheroicidad de Campbell como a la que explica Villegas de manera que no cabe duda ninguna acerca de la construcción antiheroica del personaje.

63). Por lo tanto, en la novela de Cercas, la búsqueda de fama y de gloria que caracterizan a Sánchez Mazas son los rasgos opuestos a los de la figura heroica que constituye Miralles, que se caracteriza por la humildad y el poder de sacrificio¹⁵³ (Ródenas de Moya, «Prólogo»156). En resumen, y como ya hemos señalado en algún momento de nuestro discurso, el escritor falangista encarna un sistema de valores que en el texto se identifican con un régimen injusto de manera que no puede ser considerado un héroe de la misma manera que Miralles y, de hecho, encarna al antihéroe, la figura simétricamente opuesta.

2.5.1.3. Javier Cercas, el héroe narrador

En último lugar comentaremos el viaje de Javier Cercas (narrador-personaje), el más complejo y el que más rasgos de los descritos por Campbell reúne. Así, todo comienza después de la entrevista que Cercas le hace al escritor e hijo de Sánchez Mazas, Rafael Sánchez Ferlosio, por quien conoce la historia del fusilamiento fallido y del perdón del miliciano, así como a los «amigos del bosque». Tras esta entrevista, y por un artículo publicado en el periódico en el que trabaja el protagonista, este conoce a Miquel Aguirre quien le pone en contacto con el hijo de uno de los «amigos del bosque» y consigue hablar con ellos y con María Ferré. Estos encuentros con los supervivientes de la historia que le contó el escritor de *El Jarama*, corresponden con lo que Campbell describió como la *ayuda sobrenatural*, ya que gracias a ellos no solo reconstruye la peripecia de Sánchez Mazas en el Collell, sino que éstos también le dan una libreta que había servido al fundador de la Falange como diario durante su estancia en esta región de Girona, dándole el último empujón para decidirse a escribir un libro sobre estos hechos¹⁵⁴. No obstante, toda la información que consigue y el «relato real» que elabora no sirven para cumplir los objetivos de Cercas, y su actividad literaria se estanca entrando en *el vientre de la*

¹⁵³ Además, los desenlaces tan distintos que tienen ambos personajes corresponden a la construcción heroica de la novela del siglo XX según Juan Villegas: el héroe que vuelve al mundo que abandona cuando comienza la peripecia no puede ser considerado tal pues el regreso en sí mismo se considera un fracaso que lo convierte en un antihéroe (Villegas 76). En *Soldados de Salamina* mientras que Miralles abandona su país para nunca regresar y vivir un exilio forzado y permanente, tanto físico como espiritual ya que ha sido olvidado; Sánchez Mazas consigue volver y ocupar un lugar relevante en el nuevo régimen dictatorial.

¹⁵⁴ Campbell la describe como «(...) el primer encuentro de la jornada del héroe es con una figura protectora (a menudo una viejecita o un anciano), que proporciona al aventurero amuletos contra las fuerzas del dragón que debe aniquilar» (*Héroe* 70), en nuestro caso, los amuletos corresponden a los testimonios e información que los personajes secundarios dan al protagonista para resolver el misterio y escribir su novela (dicho de otra manera, aniquilar al dragón).

ballena, una época de oscuridad y confusión en la que piensa que no acabará nunca su libro porque lo que tiene hasta el momento no funciona¹⁵⁵.

De este modo, el autor entra en la segunda etapa del camino del héroe en la que gracias a su *encuentro con «la diosa»*, que en *Soldados de Salamina* está encarnada por Roberto Bolaño, quien descubre para el protagonista la pieza que le faltaba a su novela y el nuevo objetivo que tiene que alcanzar para finalizar su viaje¹⁵⁶. Comienza así su *camino de pruebas* en busca del miliciano al que se identifica como Miralles. Finalmente, consigue encontrarlo en una residencia de ancianos de Dijon donde habla con él y consigue, de alguna manera reconciliarse con su padre¹⁵⁷, o mejor dicho con la generación de su padre que ve encarnada en Miralles, y alcanza la *apoteosis* y la *gracia última* en los últimos momentos cuando el viejo soldado le pide que lo abrace (el símbolo de la reconciliación intergeneracional y entre el pasado y el presente) para finalmente, a pesar de que este lo niegue de una forma rotunda, convencerse definitivamente de que el anciano que tiene delante es el mismo que perdonó a Sánchez Mazas en 1939.

El final de la novela, en el que Cercas (personaje) se ve reflejado en un cristal del tren en el que vuelve a Girona y que le da la clave para escribir su novela, suponen para el héroe moderno el *cruce del umbral de regreso* y la vuelta gloriosa que todo héroe debe cumplir: adquiere la *posesión de los dos mundos* (pasado y presente); con ellos, además, consigue escribir una novela que le permite difundir el conocimiento superior acerca de la vida y del heroísmo que adquirido a lo largo del viaje.

¹⁵⁵ «Eufórico, lo leí, lo releí. A la segunda relectura la euforia se trocó en decepción: el libro no era malo, sino insuficiente, como un mecanismo completo pero incapaz de desempeñar la función para la que ha sido ideado porque le falta una pieza. Lo malo es que yo no sabía cuál era esa pieza. Corregí a fondo el libro, reescribí el principio y el final, reescribí varios episodios, otros los cambié de lugar. La pieza, sin embargo, no aparecía; el libro seguía estando cojo» (Cercas, *Soldados* 334).

¹⁵⁶ «El héroe es el que llega a conocerlo. Mientras progresa en la lenta iniciación que es la vida, la forma de la diosa adopta para él una serie de transformaciones; nunca puede ser mayor que él mismo, pero siempre puede prometer más de lo que él es capaz de comprender. Ella lo atrae, lo guía, lo incita a romper sus trabas. Y si él puede emparejar su significado, los dos, el conocedor y el conocido, serán libertados de toda limitación» (Campbell, *Héroe* 110).

¹⁵⁷ Esta es también una de las etapas del viaje del héroe descrita por Campbell: «Porque el aspecto de ogro del padre es un reflejo del propio ego de la víctima, derivado de la sensacionalidad escena infantil que se ha dejado atrás, pero que ha sido proyectada para el futuro; y la fijación idólatra de esa pedagógica *no-cosa* es en sí misma la falda que hace permanecer al individuo penetrado de la esencia del pecado, impidiendo que su espíritu potencialmente adulto llegue a tener una visión más realista y más equilibrada del padre, y por ende del mundo. La reconciliación no consiste sino en el abandono de ese doble monstruo generado por el individuo mismo (...). Pero esto requiere abandonar la unión al yo mismo y eso es lo difícil. El individuo debe tener fe en la misericordia del padre y debe confiar en esa misericordia. Por lo tanto, el centro de la creencia se traslada fuera del apretado anillo del dios demoníaco, y los ogros temibles desaparecen» (Campbell, *Héroe* 122-123).

2.5.2. Influencia del mundo antiguo en *Soldados de Salamina*

En la novela podemos encontrar bastantes referencias a la antigüedad clásica, aunque las más claras y directas son las que encontramos en el título y en la cita con la que Cercas abre su obra y que comentaremos con más detenimiento cuando nos centremos en los elementos paratextuales.

Por otra parte, como ya hemos dicho anteriormente, en la narración se alude en numerosas ocasiones a la Batalla de Salamina, además, Cercas (narrador) establece una analogía entre este enfrentamiento bélico y la Guerra Civil, esta relación se justifica en el relato aludiendo a una sensación de lejanía que afecta a la relación del protagonista con la memoria de la guerra:

Es curioso (o por lo menos me parece curioso ahora): desde que el relato de Ferlosio despertara mi curiosidad nunca se me había ocurrido que alguno de los protagonistas de la historia pudiera estar vivo, como si el hecho no hubiera ocurrido apenas sesenta años atrás, sino que fuera tan remoto como la batalla de Salamina (Cercas, *Soldados* 228).

De esta manera, Cercas (narrador-personaje) coloca ambos sucesos en un pasado remoto pero igualmente ajeno con el que, en principio, no hay forma de identificarse ni de encontrar su vínculo con la actualidad. Esta situación cambia cuando conoce una pequeña anécdota acontecida pocos meses antes de que acabara la guerra, que no supuso un hecho relevante y que tiene como protagonistas a uno de los fundadores de la Falange y a un miliciano joven. Sin embargo, el autor, poniendo en el centro de la novela este, se podría decir que nimio, episodio bélico, plantea el objetivo y el tono de su aportación literaria a la memoria de la Guerra Civil española: no le interesan las batallas más conocidas ni sus protagonistas, sino que prefiere conocer y recuperar las historias de las personas anónimas que participaron activamente en la contienda o que se vieron afectadas por ella irremediamente (Dolguín Casado 98). De este modo, la alusión constante a la Batalla de Salamina tiene entre otros propósitos el de crear un vínculo entre esta batalla naval, la Guerra Civil española y el presente de la novela, de forma que Salamina se convierte en el símbolo de un pasado olvidado y recuperado que debe ser conservado por las generaciones presentes y venideras como parte de su memoria colectiva y cultural (Juan Ginés 386-387).

Por otro lado, en la entrevista que Cercas (personaje) mantiene con un Miralles envejecido y enfermo éste rompe a llorar al recordar a los amigos y compañeros que

perdió durante la guerra, jóvenes soldados a los que él considera los únicos héroes reales de su historia: «Miralles dejó de hablar, sacó un pañuelo, se secó las lágrimas, se sonó la nariz; lo hizo sin pudor, como si no le avergonzara llorar en público, *igual que lo hacían los viejos guerreros homéricos, igual que lo hubiera hecho un soldado de Salamina*¹⁵⁸» (Cercas, *Soldados* 392). Este momento de fragilidad del anciano reafirma para el narrador su heroicidad pues presenta una actitud parecida a la de los héroes griegos que aparecían llorando en los poemas épicos¹⁵⁹ (Corredera González 126). Esta es una de las referencias claras que se hacen en la novela a la antigüedad y en la que, además, se caracteriza a Miralles, la figura heroica principal del relato, mediante rasgos de los héroes clásicos, lo cual aleja aún más al personaje de su contexto político y social para localizarlo en una suerte de imaginario simbólico que no corresponde a ninguna época concreta, sino que es un modelo universal y atemporal. Asimismo, esta identificación de Miralles con los héroes de epopeyas griegas se expande en el texto para acoger a la Guerra Civil española la cual, como ya hemos dicho, es comparada y equiparada con la batalla de Salamina recurrentemente. De este modo, tanto el miliciano como la contienda se insertan en una suerte de pasado mítico que no puede analizarse mediante parámetros materialistas y actuales (políticos, económicos, sociales) y cuyo imaginario se mantiene estático, fijado e inalterable.

2.5.3. *El monarca de las sombras* (2017), el regreso de Cercas a la memoria de la guerra

El monarca de las sombras es la novela en la que Javier Cercas retoma la Guerra Civil y su investigación como tema principal de su relato, así como otras cuestiones que ya estaban presentes en *Soldados de Salamina* y en otros de sus textos, como la relación entre ficción y realidad, entre memoria e historia, y el heroísmo de personajes olvidados. En este caso, no obstante, el autor deja un poco de lado la autoficción (fundamental en *Soldados de Salamina*) para emplear una narración más autobiográfica en la que se dispone a recuperar la figura y la memoria de su tío abuelo, Manuel Mena, que murió en la batalla del Ebro con 19 años luchando en el bando nacional, y con él, la historia de una

¹⁵⁸ La cursiva es nuestra.

¹⁵⁹ Esta característica de Miralles está relacionada con una renovación del heroísmo que encontramos en los textos de Homero y que supusieron una innovación en la literatura griega que reflejaba una nueva manera de entender la guerra entre cuyas características se encuentra la de expresar abiertamente la aflicción y llorar por las desgracias propias o ajenas (Espejo Muriel 123-124).

familia que como la suya, durante la guerra se posicionó a favor de los vencedores (Pozo García 101-102).

En esta novela identificamos dos voces narradoras que se entrelazan para reconstruir la historia de Manuel Mena y, por extensión, de la familia del autor. Estas dos voces son por una parte, la del mismo autor que en el presente emprende un viaje a su pueblo natal acompañado de su amigo y director de la adaptación cinematográfica de *Soldados de Salamina*, David Trueba, para investigar la suerte de su tío abuelo. La otra voz corresponde a un historiador e investigador que de manera objetiva narra los hechos que Cercas (personaje) va conociendo por voz de testigos o mediante documentos que va encontrando (Pozo García 103).

En esta novela, Cercas vuelve a intentar recuperar una figura olvidada que pertenece al bando vencedor de la Guerra Civil española, aunque en este caso se trata de un joven que muere en el frente y no disfruta de la victoria franquista por la que luchó. Manuel Mena, en la novela, se erige como la figura heroica que Cercas pretende rescatar del olvido, se trata de un muchacho muy joven que murió por la causa equivocada, «engañado» por el idealismo impulsado por intelectuales como Sánchez Mazas¹⁶⁰. Al igual que Miralles, la historia de Mena mantendrá la tensión por medio de un secreto o incógnita que al final de la novela queda sin solución explícita. Mientras que en *Soldados de Salamina* el autor finalmente identifica en el viejo soldado al personaje que necesitaba para resolver el secreto esencial planteado al comienzo de la novela; en el caso del tío abuelo de Cercas, la incógnita consiste en saber si poco antes de ser herido sin remedio en la batalla del Ebro éste había cambiado de parecer respecto a la guerra y su

¹⁶⁰ «De golpe comprendí. Lo que comprendía fue que Manuel Mena no siempre había sido un joven idealista, un intelectual de provincias deslumbrado por el brillo romántico y totalitario de Falange, y que en algún momento de la guerra había dejado de tener el concepto de la guerra que siempre han tenido los jóvenes idealistas y había dejado de pensar que era el lugar donde los hombres se encuentran a sí mismos y dan su medida verdadera. Por un momento me dije que Manuel Mena no solo había conocido la noble, bella y antigua ficción de la guerra que pintó Velázquez sino también la moderna y espeluznante realidad que pintó Goya, y me dije que la condensación calenturienta de su vida fugaz de guerrero le había permitido transitar en un puñado de meses desde el ímpetu exaltado, utópico y letal de su juventud hasta el desencanto clarividente de una madurez prematura. (...) y solo entonces sentí que Manuel Mena dejaba de ser para mí una figura borrosa y lejana, tan rígida, fría y abstracta como una estatua, una fúnebre leyenda de familia reducida a un retrato confinado en el silencio polvoriento de un desván polvoriento de la desierta casa familiar, el símbolo de todos los errores y las responsabilidades y la culpa y la vergüenza y la miseria y la muerte y las derrotas y el espanto y la suciedad y las lágrimas y el sacrificio y la pasión y el deshonor de mis antepasados, para convertirse en un hombre de carne y hueso, en un simple muchacho pundonoroso y desengañado de sus ideales y en un soldado perdido en una guerra ajena, que ya no sabía por qué luchaba. Y entonces lo vi» (Cercas, *Monarca* 222-223).

participación en ella, pero al contrario que en el otro texto, el misterio queda irresoluto y sin un cierre definitivo (Ródenas de Moya, «*Larvatus*» 3).

El título, en el que Cercas vuelve a introducir una alusión al mundo clásico, hace referencia a un momento concreto de la *Odisea*, en el que Aquiles afirma que preferiría seguir viviendo, incluso siendo un esclavo, a dominar el inframundo:

Todavía estaba bajo el efecto de esta revelación cuando me topé, hacia el final del Canto XI, con el único episodio en que Aquiles comparece en la *Odisea*. Ulises lo visita en la mansión de los muertos y le dice que él, que era el más grande de los héroes y derrotó a la muerte con su bella muerte, el hombre perfecto a quien todo el mundo admiraba, que a la luz de la vida era como un sol, ahora debe ser como un monarca en el reino de las sombras y no debe de lamentar la existencia perdida. Entonces Aquiles le responde:

*No pretendas, Ulises preclaro, buscarme consuelos
de la muerte, que yo más querría ser siervo en el campo
de cualquier labrador sin caudal y de corta despensa
que reinar sobre los muertos que allá fenecieron* (Cercas, *Monarca* 261).

De esta manera, el autor relaciona a su antepasado muerto en la guerra, perteneciendo al bando vencedor y por una causa en la que en un principio creía firmemente, con el héroe homérico Aquiles quien también consiguió alcanzar una muerte gloriosa pero quien reniega de ese logro expresando un deseo inalcanzable: seguir vivo. Cercas establece una analogía entre el héroe de la *Iliada* y Manuel Mena, muerto con 19 años, quien probablemente también habría preferido vivir más tiempo en lugar de morir luchando en una guerra como la de 1936¹⁶¹. En *El monarca de las sombras* los héroes están muertos, como decía Miralles, y el narrador no busca encontrar al héroe de su familia sino demostrar la perversión de la guerra sobre jóvenes que buscaban la gloria que prometían los ideólogos de esta, cuyas consecuencias, en la mayoría de los casos, fueron la muerte prematura o la pérdida de su juventud. Esto mismo se quiere expresar mediante la portada

¹⁶¹ «Pensé: “Que tío Manolo no murió por la patria, mamá. Que no murió por defenderte a ti y a tu abuela Carolina y a tu familia. Que murió por nada, porque le engañaron haciéndole creer que defendía sus intereses cuando en realidad defendía sus intereses cuando en realidad defendía los intereses de otros y que estaba jugándose la vida por los suyos cuando en realidad solo estaba jugándose por otros. Que murió por culpa de una panda de hijos de puta que envenenaban el cerebro de los niños y los mandaban al matadero. Que en sus últimos días o semanas o meses de vida lo sospeché o lo entrevió, cuando ya era tarde, y que por eso no quería volver a la guerra y perdió la alegría con que tú lo recordarás siempre y se replegó en sí mismo y se volvió solitario y se hundió en la melancolía. Que quería ser Aquiles, el Aquiles de la *Iliada*, y a su modo lo fue, o al menos lo fue para ti, pero en la realidad es el Aquiles de la *Odisea*, y que está en el reino de los muertos y no el siervo de un siervo en la vida. Que su muerte fue absurda”» (Cercas, *Monarca* 268).

en la que podemos ver a un grupo de niños, que son, según Cercas, los que libran las batallas que otros provocan¹⁶².

2.6. Paratextos

Los paratextos son un elemento relevante dado que son el primer acercamiento de los lectores a un texto y lo predisponen creando ideas previas a la lectura sobre lo que van a encontrar en este (Arroyo Redondo 65). Gerard Genette distinguía entre dos tipos de paratextos: los epitextos y los peritextos. Los primeros corresponden, como ya hemos señalado al principio del trabajo, a las cuestiones relacionadas con la distribución y promoción del texto (*Umbrales* 295). Los peritextos, por otro lado, los componen los dispositivos periféricos del libro (la cubierta, las citas introductorias, las dedicatorias, la edición, etc.) (Genette, *Umbrales* 31). Al introducir la novela ya hemos presentado en parte los epitextos más importantes (la comercialización y la respuesta crítica, por lo tanto en este apartado vamos a ocuparnos de algunos de los elementos del peritexto de *Soldados de Salamina*.

Los elementos paratextuales en *Soldados de Salamina* son empleados para reforzar el carácter veraz que el autor trata de otorgarle a la novela. Así, en la nota del autor que precede al texto se afirma: «Este libro es fruto de numerosas lecturas y de largas conversaciones. Muchas de las personas con las que estoy en deuda aparecen en el texto con sus nombres y apellidos»¹⁶³. De esta manera, el autor muestra las fuentes que ha utilizado: los testimonios de personas que vivieron lo que se cuenta en el libro y una investigación documental (Cifre Wibrow, «Configuración» 222). En este caso, y al tratarse de un texto autoficticio, los paratextos en lugar de guiar a los lectores hacia la interpretación deseada por el autor, se caracterizan por alimentar la ambigüedad que hace funcionar la construcción autoficcional (Arroyo Redondo 66), es por ello por lo que al principio de la novela encontramos todo tipo de recursos que inducen al lector a creer en

¹⁶² Lo afirmó en una entrevista que le hicieron cuando publicó *El monarca de las sombras*: «Quienes hacen las guerras son los niños y quienes los envían a la guerra son los adultos. Los adultos los enviamos a la guerra porque incendiamos su imaginación con ideologías tóxicas, los envenenamos con palabras, haciéndoles creer que en la guerra conquistarán el paraíso, pero lo único que conquistan es el infierno» («Javier Cercas explota: “¿Ha quedado claro que no soy un equidistante?”», *El Confidencial*, 26/03/2017).

¹⁶³ El autor pretende demostrar que *Soldados de Salamina* es el resultado de una investigación y documentación, para ello hace referencia a la aparición en la novela de los nombres y apellidos de los testigos reales (o personas que ha entrevistado para documentarse), esto se hace antes de que comience la novela, predisponiendo al lector a pensar que la gran mayoría de personajes que encontrará en el texto son reales.

la veracidad de la historia de Cercas, a pesar de que a medida que el relato avanza va girando hacia la ficción¹⁶⁴.

2.6.1. Cubierta

La cubierta de la novela es uno de los elementos peritextuales que resulta fundamental para la autoficción debido a que se trata de la primera aproximación que los lectores tienen con el texto, además, en ella se señala la colección a la que pertenece dentro de la editorial, algo que también influye y guía la lectura al establecer si pertenece a la sección de ficción o a la biográfica (Arroyo Redondo 67). En la cubierta de *Soldados de Salamina* aparece una fotografía de Robert Capa, tomada en 1938, en la que se ve a un soldado de las Brigadas Internacionales con el puño sobre la sien en la despedida a los brigadistas que tuvo lugar en Barcelona. A primera vista, la fotografía no tiene apenas relación con la historia principal de *Soldados de Salamina*, cuyo protagonista es un escritor llamado Javier Cercas que escribe sobre Rafael Sánchez Mazas, un escritor falangista. Lo único que esta fotografía y la novela de Cercas parecen tener en común es la Guerra Civil, es decir, el contexto en el que ambos sucesos tuvieron lugar; de manera que parece que el autor decidió utilizar esta imagen para la cubierta de su novela con el objetivo de llamar la atención de los posibles lectores (y compradores) que estén interesados en este tema¹⁶⁵.

El empleo de esta fotografía tiene un marcado carácter sentimental, por medio de ella se abrió un nuevo camino de captación de momentos que pueden ser conservados y guardados durante mucho tiempo¹⁶⁶. Así, las fotografías que se hicieron durante los convulsos años de la guerra y que han llegado a nuestras manos se han convertido en lugares de memoria con una gran carga emotiva y nostálgica (Gómez López-Quiñones,

¹⁶⁴ «...las autoficciones, cuya indeterminación interpretativa se deriva sobre todo de su construcción narrativa, la proyectan no solo en el paratexto, sino también en el texto, prolongado y acentuando las posibles dudas creadas por la instancia enunciativa» (Alberca, *Pacto* 177).

¹⁶⁵ Además, la novela, mediante esta cubierta, contribuye a la creación de una imagería de la guerra civil española (en la que también participan otras novelas que forman parte de nuestro análisis: *La voz dormida*, *Los girasoles ciegos* y otras como: *O lapis do carpinteiro* de Manuel Rivas (1998), *Enterrar a los muertos* de Ignacio Martínez de Pisón (2005), *Martina, la rosa número trece* de Ángeles Caso (2006), el ciclo de novelas de Almudena Grandes (*Episodios de una guerra interminable*, 2010, 2012, 2014, 2017, 2019), etc. Asimismo, se trata de una de las características que comparten este tipo de novelas pues todas emplean fotografías bélicas o a imágenes conocidas de la posguerra para sus cubiertas.

¹⁶⁶ Ferrando Valero ha señalado que el hecho de que el protagonista de la tercera parte de la novela e incluso de la cubierta sea un soldado republicano se debe a un intento del autor de realizar un homenaje al bando republicano después de que la segunda parte estuviera dedicada a la figura de Sánchez Mazas, fundador de la Falange Española (156).

«A propósito» 95-96); más aún si la fotografía en cuestión hace referencia a la participación, y en este caso a la despedida, de las Brigadas Internacionales y en ella aparece un brigadista emocionado saludando con el puño en la cabeza y visiblemente afectado. Como ya hemos comentado, a primera vista esta imagen no guarda ninguna relación con el argumento de la novela, en la que tampoco se alude en ningún momento a las Brigadas Internacionales, quienes protagonizan la fotografía en cuestión¹⁶⁷. En definitiva, parece que el autor (o los editores, en cualquier caso, la persona o personas encargadas de elegir la imagen de la cubierta) ha escogido esta portada basándose en razones puramente comerciales pues se trata de una imagen llamativa¹⁶⁸ que se enmarca en un momento histórico en el que la memoria de la Guerra Civil española estaba gozando de un importante interés entre los lectores al mismo tiempo que contribuye a la creación de una imaginería bélica y memorialística que estaba surgiendo a partir de diferentes fotografías que aparecieron en las cubiertas de novelas que también trataban la contienda de 1936.

En este punto consideramos importante aclarar que la crítica que subyace en nuestro trabajo a la elección de esta fotografía como la primera toma de contacto del público con la novela de Cercas no está dirigida a las motivaciones comerciales que señalamos en el texto, si no al contexto socio-cultural en el que se aprovecha el creciente interés por un episodio traumático del pasado del país para apelar a la sentimentalidad del lector, pero sin ningún tipo de perspectiva crítica respecto a qué memoria se reivindica o emplea en la novela y cuál es la respuesta que se espera del receptor de ese texto, más allá de la mera compra del bien material que constituiría el libro físico. Es decir, esta cuestión que podría considerarse anecdótica, nos sirve para insistir en una idea que aparece constantemente en nuestro trabajo: las consecuencias perniciosas que tiene la extensión de una memoria convencionalizada de la Guerra Civil española que se materializa en una concepción de esta que podríamos considerar mítica y cuya principal característica es la sensación general de que la guerra no pertenece al desarrollo histórico del siglo XX sino que se trata

¹⁶⁷ De hecho, el título de la novela y la cubierta parecen, a priori, no tener ningún tipo de relación ya que identificamos claramente la imagen de soldados con la Guerra Civil española mientras que en el título se alude a Salamina, y a la mítica batalla entre griegos y persas que ya hemos comentado. Esta incongruencia funciona como otra manera de llamar la atención del lector, y del público en general, sobre el texto de Cercas. Dicho de otra manera, la conjugación del título y la cubierta constituyen una incógnita que puede servir de invitación a comprar y a leer la novela.

¹⁶⁸ Desde esta perspectiva, cumple la función que le adjudicó Genette: «...llamar la atención por medios espectaculares que la cubierta no puede ni desea permitirse: ilustración llamativa, mención de una adaptación cinematográfica o televisiva, o simplemente presentación gráfica más halagüeña o más individualizada que las normas de cubierta de colección no autorizan» (*Umbrales* 29).

de un suceso desvinculado de la situación socio-política, económica y cultural en la que se enmarcó. En resumen, y recuperando el caso concreto de la cubierta de *Soldados de Salamina*, eludiendo el valor testimonial de la imagen del brigadista internacional, para unir su rostro irremediamente al relato de Cercas, se contribuye a la identificación del conflicto civil con un pasado mítico, como se hace en la novela, obviando que esa fotografía hace referencia al aspecto internacionalista de la guerra de 1936 no solo por la participación de las Brigadas Internacionales, y otros cuerpos militares extranjeros, sino de las implicaciones políticas que tenía a nivel mundial el devenir de la guerra española.

2.6.2. Títulos y citas

El título, por su parte, forma parte del juego autoficcional y de la *mise en abyme* que caracterizan a la novela. En primer lugar, como resultado de la estructura *Soldados de Salamina*, sabemos que lo que leemos se corresponde con el texto que el protagonista escribe y cuyo desarrollo narra. En segundo lugar, al final de una de las conversaciones que Cercas mantiene con uno de los «amigos del bosque», Daniel Angelats, éste le pregunta acerca de un libro que Sánchez Mazas les dijo que escribiría contando su peripecia en el Collell, en el que ellos tendrían un lugar importante por la ayuda que le habían brindado, y que este libro se titularía, precisamente, *Soldados de Salamina*. Así, el mismo título también tiene de alguna manera un carácter memorialístico hacia las personas como los «amigos del bosque» que llevaban años esperando un reconocimiento que nunca había llegado y Cercas mediante su relato intenta compensar esta espera (Ródenas de Moya, «Prólogo» 110). Pero volviendo a caer en mitificación desideologizadora que ya hemos comentado.

Por otra parte, la cita introductoria atribuida a Hesíodo («Los dioses han ocultado lo que hace vivir a los hombres») resulta enigmática tanto antes de leer la novela como tras acabarla, pues alude de alguna forma al punto ciego sobre el que se construye la narración, que no es único, y cuya solución no se da en el texto ya que está relacionada con la razón por la cual el miliciano perdonaría la vida a su enemigo, una incógnita que queda inconclusa al final del relato, de forma que lo único que puede decirse sobre aquello que hace vivir a los hombres es precisamente algo intangible (Ródenas de Moya, «Prólogo» 111-112).

2.6.3. Textos insertos: fotografías de la libreta en el relato

En el texto se inserta una fotografía de una de las páginas de la libreta que Sánchez Mazas utilizó como diario durante su peripecia en el Collell y en el que describió las condiciones inhumanas del encierro al que estaban sometidos él y el resto de prisioneros; se trata de uno de los paratextos más importantes que contribuye a convencer de la autenticidad del relato de Cercas reforzando la legitimidad de la historia (Gómez López-Quiñones, «A propósito» 94). Javier Cercas (personaje) consigue acceder a esta libreta a través de la familia Figueres que la habían conservado desde que ayudaron a Sánchez Mazas sin publicarla.

En *Soldados de Salamina* la fotografía de la libreta introduce una nueva dimensión metaficcional en la narración, pues se trata de otro tipo de texto que se introduce dentro del relato real que se escribe dentro de la novela de Cercas, y que corresponde a la investigación y búsqueda de documentación que el narrador realiza en las primeras partes del relato, de manera que funciona como una manera más de acercarse a la historia de Sánchez Mazas, mediante sus propias palabras garabateadas en una vieja libreta (Gómez López-Quiñones, «A propósito» 101-102). A pesar de que se introduce en el relato como una prueba definitiva de la veracidad de lo que se ha contado hasta ese momento, debido a la ambigüedad que ya hemos comentado, y a la facilidad con la que puede manipularse una fotografía, esta no constituye la prueba irrefutable que el narrador plantea y termina formando parte de los elementos cuya autenticidad dependerá de la recepción de estos que haga cada lector (Ródenas de Moya, «Prólogo»127).

2.7. Conclusión

Concluimos, así, nuestro análisis de la novela de Cercas, un texto en el que se combinan de manera certera la narración metaficcional y la memoria histórica de la Guerra Civil española, pues son los elementos memorialísticos (especialmente los testimonios hallados a lo largo de la narración) los materiales sobre los que el narrador puede construir su relato. Javier Cercas mediante *Soldados de Salamina*, demuestra la fina frontera que separa lo real y lo verosímil y cómo, en muchas ocasiones, asumimos la veracidad de unos hechos atendiendo a la verosimilitud con la que se narran. Por ello, aunque al principio de la novela el protagonista exprese su intención de escribir un «relato real» en el que solo se cuentan hechos históricos, a medida que el proceso de escritura avanza, el autor se ve obligado a recurrir a la ficción con el objetivo de poder cerrar el círculo, de dar un fin a su peripecia y de conseguir resolver el misterio planteado en la

primera parte, de modo que al final de la novela lo importante no es la verdad de la historia sino su verosimilitud.

En el regreso del narrador, tras dejar a Miralles en la residencia con la promesa de volver, se cierran distintos conflictos que han sido los ejes sobre los que se ha construido la novela: por una parte, gracias a este encuentro Cercas (narrador-personaje) consigue por fin darle el final que necesitaba a su relato e incluso proyecta la forma que tendrá su novela completa; a nivel personal el personaje sufre una transformación que puede relacionarse con el aprendizaje propio de los viajes y que se traduce no solo en una maduración de Cercas (personaje-narrador) sino también de una toma de conciencia respecto al pasado; lo cual nos lleva al último eje, que responde al componente más memorialístico y simbólico de la novela, y es que con el hallazgo de Miralles, y todo lo que este personaje representa (el soldado desconocido, el héroe, la figura paterna perdida al principio de la novela...) se intenta acabar con el conflicto de toda una generación con una memoria heredada hacia la que se sentía una cierta sensación de desarraigo debido a su poca o nula relación personal con lo ocurrido durante la guerra o en los años posteriores. Una carencia de raíces históricas que el narrador encuentra y recupera mediante la figura de este anciano veterano de todas las guerras, olvidado y abandonado en Dijon esperando la muerte (Juan Ginés 408-409).

Al final de ese viaje, sin embargo, Cercas (personaje-narrador) no encuentra lo que esperaba, Miralles niega rotundamente ser el miliciano que encontró a Sánchez Mazas huyendo después del fusilamiento, y que decidió no delatarlo. Y, además, al preguntarle acerca de lo que podría haber pensado aquel joven miliciano al ver al fundador de la Falange, que había escapado del fusilamiento, agazapado entre unas zarzas, mojado y aterrado; Miralles, con toda seguridad, contesta que no pensó nada. Este silencio de Miralles (y del miliciano) concuerda con el silencio impuesto tras la muerte de Franco para poder llevar a cabo la Transición a la democracia, y es que era necesario encontrar a los héroes como ese miliciano, pero una vez hallados las palabras sobran, la catarsis en el narrador la provoca el simple hecho de haberlo encontrado al héroe olvidado y de proponerse escribir una novela que recupere su historia y la de sus compañeros (Pozuelo Yvancos, *Novela* 270).

En otras palabras, podemos considerar que Cercas (autor) mediante el recuerdo consciente de los olvidados de la historia de Sánchez Mazas y su inclusión en la memoria colectiva de la guerra que hace en la novela, pretende contribuir a la memoria democrática

del país. Esto es, *Soldados de Salamina* constituye un acto performativo ya que, en el texto, Cercas no solo construye un relato sino que también muestra una manera de hacer memoria (Contadini 216). Así, el autor plantea el problema de la memoria sesgada que ha sido la oficial acerca de la guerra y que ha mantenido en el olvido y el silencio a los componentes del bando vencido, esto lo conocemos por boca del mismo Miralles quien amargamente lamenta y se queja del nulo reconocimiento que han tenido tanto él como los compañeros¹⁶⁹ (Martín Galván 89). Esta actitud del anciano se entiende si tenemos en cuenta no solo su participación en la Guerra Civil y en la Segunda Guerra Mundial, sino también su condición de exiliado que ha tenido que ver primero cómo el país que dejó atrás es gobernado por un dictador homicida durante más de cuarenta años, y más tarde, cuando se produjo un cambio de gobierno hacia a un sistema democrático, su lucha y la de sus compañeros fallecidos no se tuvo en cuenta e incluso fue conscientemente ignorada como un lastre del que había que deshacerse. De esta manera, se da a entender que el interés de la Transición de evitar un conflicto armado abierto tuvo unas consecuencias durísimas para una parte de la población, tanto en el interior como en el exilio (Ródenas de Moya, «Prólogo» 138).

En definitiva, como hemos señalado en más de una ocasión, *Soldados de Salamina* tiene una lectura de la guerra muy particular que a nuestro parecer constituye la propuesta memorialista de Cercas en esta novela. Esta se refleja nítidamente en el instante, protagonizado por un miliciano en retirada y un ideólogo de la Falange, en torno al cual se construye la narración; en él el miliciano que ya ha sido derrotado y que está de camino a un largo exilio decide perdonar a un hombre que pertenece al bando enemigo y que había conspirado y contribuido al golpe de Estado que provocó la guerra que el bando republicano perdería¹⁷⁰. Este gesto de perdón no será únicamente el protagonista del

¹⁶⁹ En la primera conversación que el narrador mantiene con Miralles por teléfono este le recrimina tanto el olvido al que se le ha sometido como su interés actual: «-Cállese y escuche, joven -me atajó-. Respóndame, ¿cree que alguien me lo ha agradecido? Le respondo yo: nadie. Nunca nadie me ha dado las gracias por dejarme la juventud peleando por su mierda de país. Nadie. Ni una sola palabra. Ni un gesto. Ni una carta. Nada. Y ahora me viene usted, sesenta años más tarde, con su mierda de periodiquito, o con su libro, o con lo que sea, a preguntarme si participé en un fusilamiento. ¿Por qué no me acusa directamente de asesinato?» (Cercas, *Soldados* 367). Este reproche está relacionado con la frase que cierra la segunda parte de la novela, en la que se recuerda que Rafael Sánchez Mazas, aunque ya no forme parte del imaginario colectivo de la guerra, sigue teniendo una plaza en Bilbao como recordatorio de su nombre mientras que las personas como Miralles han quedado sepultados por el olvido (Ródenas de Moya, «Prólogo» 133).

¹⁷⁰ Esto también funciona como un alegato que se inserta en una tendencia en la crítica española de los años 90 en la que se instaba a no rechazar a los escritores falangistas, fascistas o franquistas por sus filiaciones políticas, dicho de otra manera, en el ámbito literario y, especialmente en el espacio de la historiografía literaria, se aboga por una conciliación que supere las diferencias ideológicas y acoja a escritores falangistas

núcleo del relato sino también su catalizador y broche final: la identificación de Miralles como el héroe que su texto necesita se relaciona estrechamente con este gesto (el perdón) el que finalmente se establezca como la acción que convierte a un hombre, a priori común e insignificante, en el héroe universal (Cifre Wibrow, «Configuración» 226).

Algunos críticos y lectores de la novela, han calificado el texto de Cercas como «comprometido» y «reivindicativo»¹⁷¹, dos adjetivos que hacen referencia a cualidades que no son estrictamente literarias y que responden en mayor medida a la adjudicación de ciertos intereses y motivaciones más allá de lo puramente estético o novelístico, es decir, que se le atribuye cierto objetivo político e ideológico al autor. Sin embargo, pese a que la Guerra Civil española y su tratamiento actual suela estar irremediamente relacionado con la realidad política de aquel momento y del que vivimos hoy en día, resulta aventurado realizar este tipo de afirmaciones al hablar de esta novela en concreto¹⁷² (Gómez Barranco 8). Además, el propio autor realizaba la siguiente afirmación en una conversación transcrita bajo el título *Diálogos de Salamina* con David Trueba, el director cinematográfico que llevó la adaptación de la novela de Cercas a la gran pantalla:

Alguien puede leer la novela como una novela de reconciliación o como un homenaje a los republicanos a los que aún nadie les ha dado las gracias por defender el régimen legítimo. Me parece bien, pero yo no iba por ahí, no tenía ni puñetera idea de adónde iba. Yo lo que quería, en el fondo, era resolver una ecuación formal, como si fuera un matemático. Ese era mi único objetivo. No había otra intención, entre otras cosas porque a mí me parece que las intenciones son nefastas en la literatura (Cercas y Trueba 167-168).

Hay en *Soldados de Salamina* una escena que consideramos clave para entender la propuesta memorialista de Cercas. Al final de la narración, cuando el protagonista se ha despedido de Miralles y ha emprendido el viaje de vuelta, escenifica su futuro, en el que está el viejo soldado, ya que se propone mantener el contacto con él enmendando el olvido

cuyas obras también forman parte de la historia de la literatura española del siglo XX (Ferrando Valero 159).

¹⁷¹ Vargas Llosa, por ejemplo, afirmó lo siguiente en la ya famosa reseña a la que ya hemos aludido: «Quienes creían que la llamada literatura comprometida había muerto deben leerlo para saber qué viva está, qué original y enriquecedora es en manos de un novelista como Javier Cercas» (3/9/2001, *El País*) <https://elpais.com/diario/2001/09/03/opinion/999468046_850215.html>.

¹⁷² Esto queda más claro si tenemos en cuenta lo expuesto por Amago, quien en su ensayo *True lies: Narrative Self-Consciousness in the Contemporary Spanish Novel* resalta que en *Soldados de Salamina* el componente ficcional y literario domina sobre cualquier otro, en sus propias palabras: «...it is clear that the novel emphasizes the literariness of its historical subject matter while dramatizing the narrative process (...) the process of representation takes precedence over that which is represented, and in so doing the novel reflects the inseparability of rhetoric, representation, and reality» (157).

al que había sido condenado por la historia. El momento que nos gustaría señalar concretamente consiste en la representación de la muerte del anciano en ese futuro feliz y próximo, en el que, como dijo Miralles, querría que alguien bailara sobre su tumba, lo cual Cercas ve que hará junto a una de las monjas que lo cuidaban en la residencia de Dijon. Y es que en esta alusión a la futura muerte de Miralles y su sepultura se concentra el fin del mensaje memorialista de la novela, pues *Soldados de Salamina* de alguna manera representa la tumba en la que se pretende dejar descansar definitivamente la memoria de la Guerra Civil para dar por cerrada la herida. La tumba de Miralles y la referencia a los soldados griegos heroicos de Salamina, representan así el lugar en el que debe quedar su memoria: en una recreación heroica del pasado, casi mítico y, por supuesto, inofensivo que no pueda generar debate ni incomodidad, esta tumba literaria de Miralles es la versión que Cercas propone de la sepultura del soldado desconocido de quien poco o nada se sabe (Briceño y Hoyos 617).

De modo que, el argumento esgrimido para incidir en la adhesión de Cercas a una tendencia de recuperar y dar valor a los vencidos de la guerra que respaldan algunos críticos basado en que Sánchez Mazas constituye un personaje destino, esto es, un personaje cuyo fin último es conducir al narrador y protagonista al personaje ético que necesita para dar respuesta a la incógnita que origina la novela y el viaje de este. No nos termina de convencer si tenemos en cuenta que es, precisamente, Miralles el personaje que, desde el punto de vista memorialístico, nos resulta más problemático. Como ya hemos dicho, el momento que constituye el centro de la novela y que plantea el objetivo memorialista de la misma es el instante en el que un miliciano perdona la vida de Sánchez Mazas, gesto en el que se condensa toda una teoría sobre quién encarna el héroe que debe convertirse en inmortal, como los héroes clásicos y universales. En este caso el hombre convertido en ídolo es un miliciano joven que ha perdido una guerra y que acaba de participar en un fusilamiento en masa del que el falangista que tiene enfrente ha escapado y al que perdona. No se trata únicamente de un miliciano que perdona a un enemigo importante (un fundador de la Falange e ideólogo del golpe de Estado de 1936) sino que también es uno de los futuros integrantes de la resistencia francesa y de la Nueve y los batallones aliados que entraron en París en 1945 tras la derrota nazi. Para ser el representante del bando republicano y del heroísmo de la Guerra Civil no sirve cualquiera, tiene que haber llevado a cabo hazañas, no solo éticas sino también históricas (como, participar en el derrocamiento del nazismo), todo ello para terminar siendo la tumba sobre

la que bailará el protagonista homenajéandole, al mismo tiempo que lo convertirá en el símbolo de su novela más conocida y que pretenderá poner fin al debate en torno a la memoria histórica de la guerra civil española.

Asimismo, si atendemos a la ideología de ambos personajes, Sánchez Mazas representa a un hombre con sólidas convicciones políticas y que cree de verdad en la importancia de la guerra y del establecimiento de un estado falangista y actúa para que este se materialice, mientras que Miralles es representado como un joven catalán reclutado poco después del estallido del conflicto y que, aunque con simpatía por las ideas anarquistas, defendió las estrategias políticas y militares comunistas llevadas a cabo por el batallón de Líster, al que él había sido asignado después del entrenamiento militar¹⁷³. Es decir, Miralles no constituye un militante político, como sí lo es Sánchez Mazas, sino más bien un hombre que, aunque con conciencia ideológica, está profundamente marcado por el contexto en el que vive y que le lleva a luchar en dos guerras y a pasar el resto de su vida exiliado en un país que no es el suyo recordando amargamente a sus compañeros muertos. Esto es, la memoria presentada en *Soldados de Salamina*, en palabras de Cifre Wibrow, con las cuales coincidimos: «...aparece desprovista de todo cuanto pueda levantar ampollas (...) se recrea una memoria edulcorada, sujeta a cuidadosos equilibrios encaminados a la relativización de los puntos conflictivos (...) una memoria de antemano reconciliada» («Configuración» 228-229).

Dicho de otra manera, no hay contradicciones que puedan inquietar al lector contemporáneo, el heroico miliciano pertenece al bando que defendía la democracia y actúa éticamente incluso cuando esto contraviene la tendencia del momento en el que se encuentra, y además, no se significa políticamente en ningún momento del relato de forma que a pesar de ser identificado como comunista no explicita una adhesión personal con el ideario marxista. Es decir, se impulsa un comportamiento que se rige por una moral universal fundamentada en el respeto por la vida humana totalmente ajena a cuestiones socio-políticas o materiales, lo cual se traduce en la mitificación de la Guerra Civil

¹⁷³ «En el otoño de 1936, pocos meses después de comenzar de la guerra en España, Miralles fue reclutado con apenas dieciocho años, y a principios del 37, después de un adiestramiento militar de urgencia, encuadrado en un batallón de la Primera Brigada Mixta del Ejército de la República, que estaba al mando de Enrique Líster. Éste, que había sido comandante de las Milicias Antifascistas Obreras y del Quinto Regimiento, ya era para entonces una leyenda viva.(...) Antes de la guerra Miralles trabajaba de aprendiz de tornero; ignoraba la política: sus padres, gente de condición muy humilde, nunca hablaban de ella; tampoco sus amigos. Sin embargo, apenas llegó al frente se hizo comunista: el hecho de que lo fueran sus compañeros y sus mandos y de que también lo fuera Líster sin duda influyó en su decisión; quizá lo hizo aún más la certidumbre inmediata de que los comunistas eran los únicos que de verdad estaban dispuestos a ganar la guerra» (Cercas, *Soldados* 346).

española, que ya hemos comentado, y que promueve un discurso que reduce el enfrentamiento bélico a una tragedia injusta despojada de cualquier consideración que no se centre en esta concepción del conflicto como caos, desastre y calamidad evitable desde una perspectiva ética.

De este modo, nos atrevemos a afirmar que *Soldados de Salamina* permite abrir debates diversos respecto a su forma, a la ficcionalidad, al heroísmo etc. y, sin embargo, en lo referente a la memoria sobre la Guerra Civil y a la dictadura franquista, el diálogo no es posible: la discusión ya ha sido resuelta (el miliciano heroico en el instante preciso tomó la decisión acertada, no matar ni delatar a un hombre desvalido que acababa de sobrevivir a un fusilamiento en masa, a pesar de que ese hombre fuera uno de los ideólogos de la guerra que estaba perdiendo y que él iba a ganar y a beneficiarse de su derrota) y solo nos queda recordar la guerra como la batalla de Salamina a la que se alude en numerosas ocasiones, ya que ambas se sienten igual de lejanas¹⁷⁴. Dicho de otra manera, el afán memorialístico que encontramos en la novela responde en gran medida a reforzar la idea de reconciliación nacional para lo cual es necesaria una memoria que no cree grandes desavenencias ni desacuerdos. De manera que no se trata de una narración de un evento del pasado sino de la importancia de ese pasado en el presente y cómo se puede moldear la rememoración de este para crear una imagen conciliadora de la Guerra Civil y de sus protagonistas¹⁷⁵ (Ferrando Valero 148-150). En este sentido, la utilización de la memoria es totalmente interesada, desde la cubierta, como ya hemos señalado, hasta la última escena en la que el narrador imagina su relación futura con Miralles e incluso su muerte, todo tiene un único fin: atraer al lector (comprador)¹⁷⁶.

¹⁷⁴ Ródenas de Moya, en el prólogo a su edición del texto, defiende a Cercas al afirmar que el escritor siempre ha mantenido una posición contraria al golpe de Estado de 1936 y a la represión franquista; y señala que los críticos de *Soldados de Salamina* y de su autor son en su mayoría seguidores (cuando no militantes) de la «izquierda revolucionaria» que rechazan la novela porque la representación de la Guerra Civil que se hace en ella no responde a su imagen del conflicto («Prólogo» 165).

¹⁷⁵ No todos los críticos y estudiosos que han analizado *Soldados de Salamina* coinciden con nuestra lectura de la novela. De hecho, en el prólogo que Domingo Ródenas de Moya hizo para la editorial Cátedra incluía una respuesta contundente a todos los que vemos en el texto de Cercas un respaldo al discurso reconciliatorio. Ródenas de Moya se fundamenta en la construcción narrativa para invalidar el afán reconciliatorio, y es que, en su opinión, Sánchez Mazas no es más que un *Macguffin* que lleva al lector a conocer al verdadero protagonista de la novela, Miralles. Asimismo, el polémico gesto de piedad del miliciano que perdona al líder falangista, tampoco tiene una doble lectura según el teórico pues «debe relacionarse más con los enigmas de la naturaleza humana que con determinada afiliación política» (100).

¹⁷⁶ Por consiguiente la memoria que se presenta en esta novela carece de carácter crítico y se trata de una «memoria cómoda», incluso edulcorada más centrada en evocar un pasado nostálgico que en reivindicar su lugar y provocar reflexiones y discusiones (Cifre Wibrow 228).

CAPÍTULO 2

La represión de lo femenino: las
consecuencias de la Guerra Civil española
para las mujeres en *La voz dormida* de
Dulce Chacón

3. CAPÍTULO 2: LA REPRESIÓN EN FEMENINO: LAS CONSECUENCIAS DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA PARA LAS MUJERES EN *LA VOZ DORMIDA* DE DULCE CHACÓN

3.1. Introducción

En este capítulo vamos a ocuparnos de la novela *La voz dormida* de Dulce Chacón, publicada en 2002, un libro que nace a partir de una investigación que la escritora extremeña realizó por toda la Península durante varios años, recogiendo testimonios de mujeres y hombres que habían sufrido la represión franquista tras la guerra y que habían formado parte de la guerrilla antifranquista clandestina. La cuestión que más nos interesa es la especial atención que Chacón presta en la novela a la represión que sufrieron específicamente las mujeres durante los años 40, por esta razón nos centraremos en la representación que se hace en *La voz dormida* de la violencia sexuada y las condiciones carcelarias en las prisiones femeninas, así como en las consecuencias que estas experiencias extremas tienen en el cuerpo de las mujeres y cómo estos se convirtieron en medio de expresión del adoctrinamiento del régimen dictatorial.

3.1.1. *La voz dormida* y la novela de la memoria del siglo XXI

La voz dormida se enmarca en una tendencia literaria que se ha caracterizado por responsabilizarse de recuperar y difundir lo ocurrido durante y después de la contienda desde el punto de vista de los vencidos, quienes sufrieron una represión y un silenciamiento que se ha prolongado en el tiempo. De hecho, se considera que este texto realiza una doble función de recuperación y de visibilización de la represión que sufrieron las mujeres vencidas pues hasta este momento no habían recibido la misma atención que los hombres (Lu 121-122). El éxito obtenido por esta novela, y por otras que también se han ocupado de la guerra de 1936, da cuenta del interés que suscita este acontecimiento y de que todavía hoy sigue siendo un tema con plena vigencia y que da pie a aprovechar el renovado interés por los sucesos a los que estos textos se refieren para alentar un movimiento memorialístico fuerte que ayude a cerrar heridas¹ (Colmeiro, «Recollecting» 193).

¹ De hecho, se considera que, normalmente, 40 años después de un suceso traumático los individuos afectados por este han tenido un lapso de tiempo suficiente para poder procesar y verbalizar su vivencia y tomar la decisión de qué quieren que se haga con ella, o bien convertirlo en un testimonio para conformar la memoria colectiva sobre los hechos traumáticos o bien mantenerlo como recuerdo personal y privado

Así, la novela de Dulce Chacón no se centra en los años de la guerra sino que recoge las consecuencias de la derrota republicana y de la represión que sufrieron las mujeres. De esta forma, huyendo levemente de la tendencia de las novelas que en este momento se estaban ocupando de la memoria del conflicto de 1936 y de la posterior dictadura, no emplea la dicotomía de vencedores y vencidos para clasificar y delimitar el enfrentamiento antagónico entre los personajes, sino que establece una relación de opresor/oprimidos (en este caso oprimidas mayoritariamente), o mejor dicho entre verdugos y víctimas². Esto se debe en gran parte a que las historias que componen *La voz dormida* son testimonios de mujeres que sufrieron en carne propia la violencia represora (Martín Martín 135). Es por ello por lo que la novela de Chacón se ha convertido en un ejemplo de visibilización de la lucha de las mujeres en la posguerra así como del papel que tuvieron en la resistencia antifranquista para demostrar el mantenimiento de la lucha a pesar de la dictadura (Báez Ayala 3-4). Los personajes principales de las historias recogidas en la novela corresponden a un grupo de reclusas de la cárcel de Ventas y a sus familias, de este modo se pretende incidir en la represión ejercida sobre las mujeres y en las estrategias de resistencia creadas a partir de los vínculos afectivos surgidos en estos entornos que conforman, además, una manera de construir una memoria colectiva de la lucha y de la ideología detrás de esta (Izquierdo 4).

3.1.2. Dulce Chacón, la voz de las mujeres sin voz

Dulce Chacón nació en Zafra (Badajoz) en 1954 en el seno de una familia conservadora. Debutó en el medio literario publicando distintos poemarios a lo largo de los años 90: *Querrán ponerle nombre* (1992), *Las palabras de la piedra* (1993) y *Contra el desprestigio de la altura* (1995), este último obtuvo el Premio Ciudad de Irún ese

(Martín Martín 127). En el caso del trauma provocado por el conflicto bélico español no hay que olvidar que la rememoración de una parte de la población fue criminalizada e incluso intentó prohibirse, lo cual ha supuesto una prolongación del sufrimiento y de las dificultades que este provoca en las víctimas de la guerra y de la represión.

² Pertenecen a esta tendencia novelas como: *El lápiz del carpintero*, Manuel Rivas (1999); *Las trece rosas*, Jesús Ferrero (2003); *El corazón helado*, Almudena Grandes (2007); *Si a los tres años no he vuelto*, Ana R. Cañil (2011); *El Escarmiento*, Miguel Sánchez-Ostiz (2013); *No llorar*, Lydie Salvayre (2014); *El silencio*, María Urruzola (2015); *pequeñas mujeres rojas*, Marta Sanz (2020) o *Los ojos cerrados*, Ederne Portela (2021). Lo que caracteriza a estos relatos es la presentación del conflicto civil y de sus consecuencias, sin equiparar las fuerzas de los dos grupos que los protagonizan sino que se incide en la opresión y violencia que el régimen y sus representantes ejercen sobre aquellos y aquellas que pertenecieron al bando republicano y que tras la derrota bélica fueron perseguidos. *La voz dormida* se incluye entre estas novelas pues, como veremos con más detenimiento, el tema central del relato es la violencia y opresión a la que se somete a las mujeres que pertenecen al bando vencido, y las distintas tácticas de resistencia que crean y emplean para hacer frente al régimen franquista.

mismo año. En 1996 salió a la luz su primera novela *Algún amor que no mate*, que fue adaptada al teatro por la autora y dirigida por el actor y director Eduardo Velasco; a este texto le seguirían *Blanca vuela mañana* (1997) y *Háblame, musa de aquel varón* (1998), todas ellas trataban el tema de la violencia machista en el seno de la pareja y sus consecuencias para las mujeres. En ese mismo año publicó también la biografía de Cristina Sánchez, la primera mujer torero, bajo el título *Matadora*; y la obra de teatro *Segunda mano*. En 1999 volvió a la poesía con su libro *Matar al ángel*. La primera vez que abordó la represión franquista y la Guerra Civil española fue en su novela *Cielos de barro* (2000) en la que contaba las vicisitudes de una familia conservadora durante la contienda en Extremadura. Esta novela fue galardonada con el Premio Azorín el mismo año de su publicación. No obstante, su novela más conocida y que más repercusión ha tenido posteriormente, es, sin duda, *La voz dormida* (2002), de la que nos ocupamos en este análisis, y por la que ganó el Premio al Libro del Año en 2003 entregado por el Gremio de Libreros de Madrid³. Dulce Chacón estuvo política y socialmente muy comprometida y pertenecía a asociaciones contra la violencia machista y la guerra de Irak, siendo parte de la Plataforma de Cultura contra la Guerra y denunciando el asesinato de José Couso. No obstante, en 2003 murió en Madrid debido a un cáncer de páncreas, ese mismo año publicó el que sería su último libro de poemas *Cuatro Gotas*.

3.2. Aspectos formales

3.2.1. Estructura

La voz dormida está dividida en tres partes que consisten en un planteamiento de la situación de represión, sus consecuencias y las distintas luchas que los personajes llevan a cabo para hacer frente al régimen de Franco. Así, en la primera parte, que consta de 35 capítulos, se abre la novela introduciéndonos en la vida carcelaria de un grupo de mujeres en Ventas. Los primeros 16 capítulos sirven para presentar a las componentes de la familia carcelaria, las condiciones de Ventas y su difícil relación con las guardianas. En los siguientes capítulos, del 17 al 31, se muestra la otra cara de la moneda, por medio de Pepita se enseña la vida de las mujeres con familiares presos en Madrid así como su propia

³ Además, la novela fue llevada al cine en 2011 bajo la dirección de Benito Zambrano, la película fue preseleccionada para representar al cine español en los Oscar y debido a su participación en ella varias actrices fueron premiadas en con los galardones más importantes del cine español (la concha de plata, el goya, etc.)

subsistencia en una situación cercana (por no decir, totalmente inmersa) a la miseria. Por medio de ella y su labor de enlace con la guerrilla conocemos también cómo se relacionaban y comunicaban desde la ciudad con el Cerro así como su trabajo en la casa de una pareja que pertenece al bando vencedor. La unión de estas dos realidades, la intramuros y extramuros de Ventas, se produce en la visita de Navidad, que comprende los capítulos 32-35. Esta fecha señalada para las presas por la visita de sus familiares marca también el fin de la primera parte de la novela..

La segunda parte, de 18 capítulos, presenta los distintos modos de castigar y reprimir empleados por el régimen tanto dentro de la cárcel como fuera de ella: desde el castigo de Elvira por perder los nervios tras una visita, el aislamiento casi fatídico de Tomasa en la celda de castigo, su historia, la detención de Pepita y la muerte de Carmina, el exilio para los guerrilleros, las condiciones infrahumanas de la enfermería de prisión, y como principal forma de represalia: el proceso judicial y la saca de Hortensia.

Por último, la tercera parte sirve como muestra de las resistencias clandestinas que intentaban acabar con el régimen autoritario en distintos ámbitos: dentro de Ventas por la red clandestina de provisión de la guerrilla desde el taller carcelario, fuera de la prisión con la implicación de los personajes en la lucha del Socorro Rojo y la Solidaridad con los y las presas, y con la lucha guerrillera en los montes alrededor de la ciudad de Madrid. Como veremos, solo la lucha de las mujeres se prolonga en el tiempo en la novela ya que la agrupación guerrillera que se crea en esta tercera parte, es disuelta tras una redada que se salda con muchas muertes y detenciones. En esta parte, se producen también las liberaciones de todas las protagonistas: paulatinamente van saliendo de la cárcel, bien porque cumplen sus condenas bien porque se fugan, estas últimas, teniendo, además, que exiliarse para evitar más represalias.

3.2.2. Narratología

El tiempo de la novela marca una suerte de balanceo, que adelanta acontecimientos avanzando la historia principal (mediante prolepsis) o que mira con retrospectiva momentos pasados (introduciendo analepsis) (Gómez López-Quiñones, *Guerra* 204). Así, la finalidad de las prolepsis es la de adelantar el final trágico de algunos personajes, tanto es así, que la frase con la que empieza la novela es precisamente una anticipación

de la muerte de Hortensia⁴ una de las protagonistas, estableciendo desde el principio el tono fatalista y de desesperación que imperará en gran parte de la narración (Oakin 6). Sin embargo, las prolepsis no solo adelantan acontecimientos represivos sino que, en ocasiones, también pueden servir para informar al lector respecto a la suerte de algunas de las protagonistas, pues se dice explícitamente que no morirán o que podrán conseguir sus aspiraciones (salir de la cárcel, volver a su pueblo, sobrevivir a una enfermedad...) (Ramos Mesonero 420). El empleo de las analepsis, por otra parte, sirve en *La voz dormida* para introducir uno de los elementos fundamentales de la novela: el recuerdo. Estos permiten a las presas evadirse de la realidad que viven⁵ y entablar un diálogo que les sirve de terapia para superar el trauma de la guerra y la cárcel⁶ (Foix 103-104). Mediante estos retrocesos en el tiempo de la narración a una época anterior, conocemos los sucesos que han marcado el recorrido vital de las reclusas y podemos entender mejor su conducta en el presente.

Por otro lado, un recurso narrativo empleado constantemente en la novela es el de la repetición, más propio del lenguaje poético, que en este caso sirve para intensificar la emoción que se pretende transferir al lector (Colmeiro, «Re-collecting» 197). Asimismo, también es empleado por la autora para transmitir dos sensaciones que permitirán empatizar con las protagonistas: por un lado, ayuda a recrear la situación de estrés emocional extremo al que son sometidas tanto las mujeres encarceladas como sus familiares, y por otro, contribuye a crear la sensación de monotonía y de encierro que experimentan las reclusas (Larson 2-5). Es importante, además, tener en cuenta que *La voz dormida* se ocupa de una parte de la memoria, el trauma y sus consecuencias, y la repetición es un medio muy efectivo para mostrar las secuelas de la violencia que han sufrido las protagonistas que vuelven una y otra vez a su historia represiva⁷ (Milquet, «Don't» 6).

⁴ «La mujer que iba a morir se llamaba Hortensia» (Chacón 11).

⁵ Elvira en su delirio por la fiebre recuerda su infancia feliz en Valencia antes de la guerra: «Pero la fiebre no baja. El delirio mantiene el sueño en los ojos abiertos de Elvira y, a escondidas de su padre, canta un cuplé para su madre y para su hermano Paulino. Ellos aplauden. Ella se siente artista» (Chacón 21).

⁶ Como veremos más adelante, este es el caso de Reme que cuenta a sus compañeras de celda continua y detalladamente cómo la raparon y la encerraron en un depósito de cadáveres en su pueblo porque la cárcel y la comisaría estaban atestadas (Chacón 57-58).

⁷ Reme siempre cuenta su historia y rememora cómo era antes de la guerra y de la prisión: «-Asín de largo tenía yo el pelo. Elvira y Hortensia la escuchan de nuevo, simulando que nunca la han oído lamentarse. Y les vuelve a contar que la raparon (...). -Yo creía que los rebeldes eran ellos. Yo no entendía nada./ Ella solo sentía una vergüenza muy honda al pasarse la mano por la cabeza rapada» (Chacón 57-58).

3.2.3. Narrador

El narrador de *La voz dormida* se caracteriza, principalmente, por estar en una posición de omnisciencia desde la que, empleando el discurso indirecto libre, no solo narra sucesos sino que también da cuenta de los pensamientos, sentimientos y recuerdos de las presas, incluso de aquellos que éstas no verbalizan, algo que ocurre especialmente en la primera parte de la novela (Corredera González 138). Sin embargo, a medida que avanza la narración, todas las mujeres terminan haciéndose dueñas de sus voces para contar sus propias vivencias. De este modo, la autora quiere mostrar la imposibilidad de algunas mujeres para relatar su experiencia y así marcar la diferencia entre el silencio y la recuperación de la voz; de hecho, una de las presas, Tomasa, protagoniza un momento de relato y de ruptura de silencio que sirve de ejemplo de la importancia de contar la historia propia (Oakin 6-7). Por medio del ejemplo de este personaje, el narrador nos hace partícipes de la situación en la que se encuentran muchos testigos y víctimas de la represión franquista hoy en día, que siguen teniendo dificultades para verbalizar su trauma, y lo beneficioso que es para ellos hacerlo pues resulta terapéutico y catártico. El narrador de *La voz dormida* va relatando diferentes historias y momentos de los personajes y, a pesar de ser omnisciente y extradiegético, no se mantiene al margen de los acontecimientos que relata y no duda en introducir su parecer demostrando abiertamente su compromiso con la recuperación de la memoria, así como su implicación en la historia que cuenta y su preocupación por hacer justicia a los testimonios que reúne y difunde⁸ (Lu 125).

3.2.4. Tratamiento del tiempo y del espacio en *La voz dormida*

En general, el texto de Dulce Chacón no se detiene en la descripción de los espacios en los que transitan sus personajes, de manera que conocemos estos lugares por las sensaciones que estos provocan en ellas, así como por los viajes que los personajes no encarcelados realizan a lo largo de la narración (Foix 89-90). El espacio más importante

⁸ El ejemplo más claro de esta intromisión de la voz de la autora lo encontramos en la narración del fusilamiento de Hortensia y su paralelismo con la muerte de las 13 rosas, específicamente, al final de la sección en la que se incluye la última carta de Julia Conesa en la que la joven militante de las JSU escribió la frase que se ha convertido en lema de la recuperación de la memoria histórica: «Que mi nombre no se borre de la historia». Inmediatamente después de la carta la voz narradora vuelve al escenario en el que los personajes recuerdan a Julia Conesa y la sección cierra con la siguiente afirmación, aparte de la narración y que identificamos como una intromisión de la autora en la que hace explícito uno de los objetivos de la novela: «No, el nombre de Julita Conesa no se borrará de la Historia./ No» (Chacón 220).

es la prisión madrileña de Ventas lugar en el que se encuentra la mayor parte de las protagonistas al comienzo de la novela y cuyas condiciones extremas se denuncian mediante el relato de las experiencias de estas. Más adelante ahondaremos más en las condiciones de las reclusas de esta cárcel, pero en lo que respecta a los aspectos espaciales de la novela, la cárcel de Ventas se convierte en uno de los escenarios principales de represión para las mujeres que se caracteriza, entre otras cosas, por la falta de higiene y las consecuencias que esto supone. Dentro de la prisión hay un lugar que adquiere una significación especial por constituir el primordial espacio de tormento: la celda de castigo, o «cubo» como la denominan las presas⁹. Se trata de un rincón que se sitúa en los sótanos de la prisión, acentuando la equiparación de la prisión con el infierno que se hace en alguna ocasión y donde las presas son conducidas para cumplir con los castigos más duros. El Penal de Burgos es el otro escenario carcelario que se presenta y que representa la privación de la libertad, pero en este caso con el componente de la lejanía y de la espera continua, ya que, debido a la distancia a la que se encuentra de los familiares que residen en Madrid, las visitas no son tan asiduas como en Ventas, se reducen a una vez al año y a una relación epistolar, de forma que la sensación de aislamiento es todavía mayor (Foix 90-92).

En contraposición simbólica a las prisiones se sitúa la calle¹⁰. De hecho, la mayor expresión de libertad que experimentan tanto las reclusas como sus familiares es el momento en el que las primeras recuperan su libertad y pisan la calle después de su encierro. Se trata de un acontecimiento muy importante, aunque no definitivo, pues enseguida empiezan a notar las dificultades a las que se enfrentan los ex-presos para andar en espacios abiertos, utilizar cubiertos y del control por parte de las autoridades al que se ven sometidos¹¹, como en el caso de Jaime. De este modo, Chacón presenta una realidad que suele ser obviada, y es que salir de la cárcel no supone una transformación inmediata y mágica, sino que la experiencia penitenciaria deja una huella muy honda en las personas

⁹ Este era el nombre que dieron las reclusas a la celda de aislamiento que en Ventas se situaba en los sótanos, y es que la cárcel ideada por Victoria Kent, como modelo de centro penitenciario para mujeres que más tarde se materializaría en la cárcel de Ventas, no tenía celdas de castigo; por ello, cuando su administración pasó a manos del régimen se emplearon los sótanos para este fin punitivo (Montes Salguero, «Mujeres» 95).

¹⁰ La trama narrativa, de hecho, se construye sobre la relación de las dos hermanas Hortensia y Pepita que representan los dos estados que caracterizan a los personajes de la novela: dentro y fuera de la cárcel. (Lu 126).

¹¹ Nos referimos a la obligación de presentarse en los juzgados o comisarías de policía para certificar su presencia en un lugar donde son controlados y que no se han fugado.

que sufren este encierro y cuya superación es más difícil de lo que se suele mostrar (Foix 93).

La ciudad donde todos estos acontecimientos tienen lugar, Madrid, se convierte en el escenario de la narración donde se encuentran los lugares emblemáticos y de gran carga simbólica. Estos son, en primer lugar, la Cárcel de Ventas donde las presas, provenientes de diferentes partes del Estado español, se unen y crean unos lazos de amistad entre ellas. Y en segundo lugar, la Casa de Campo donde tendrán lugar las reuniones clandestinas de apoyo a los presos, convirtiéndose en un lugar que en la tercera parte de la novela adquirirá mayor protagonismo¹². Paradójicamente, a medida que la novela llega a su fin, las protagonistas afincadas en Madrid irán regresando a sus lugares de origen, lo cual en algunos casos se habían convertido en un propósito vital al que no podían renunciar, este es el caso de Pepita¹³ o de Tomasa, que aunque no vuelve a Extremadura termina por cumplir su objetivo de ver el mar viviendo en el pueblo de Reme¹⁴. Sin embargo, el espacio que constituye la principal antítesis respecto a la ciudad será el Cerro, lugar característico de los guerrilleros clandestinos y donde el régimen no tiene control sobre las decisiones que toman. Por otra parte, salir del país, el exilio, se convierte en una vía de salvación para los perseguidos por la dictadura pero que conlleva la separación radical de sus seres queridos (Foix 95-97).

Por otro lado, el tiempo en la novela también está fuertemente influido por la vivencia de los personajes, de manera que lo que definirá el devenir de este será la espera, un elemento fundamental en *La voz dormida* y que define la mayoría de las relaciones afectivas. Así, para las reclusas (y en la tercera parte, para los reclusos) el tiempo será lo que transcurre entre las visitas de sus familiares o entre la llegada de las cartas que recibirán de estos, hasta que consigan ser libres finalmente. Para Hortensia, sin embargo, el tiempo no lo marcan los encuentros con su hermana en la sala de comunicación, sino

¹² No nos resistimos a dejar de nombrar otros espacios emblemáticos: la Dirección General de Seguridad, donde van las detenidas y son torturadas; la Estación de las Delicias, único lugar donde pueden mostrar cariño en público los personajes o la Pensión de doña Celia en la calle Atocha centro neurálgico de una parte importante de los personajes en la segunda mitad de la novela.

¹³ «Algún día Pepita también regresará a casa. Algún día, cuando Jaime pueda brindar por la libertad, regresará a Córdoba. Mientras tanto, seguirá acudiendo a las reuniones de Puerta Chiquita, añorando a Reme. Y continuará viajando a Burgos una vez al año, añorando a Jaime a su regreso. Pero algún día, Pepita volverá a Córdoba» (Chacón 389).

¹⁴ De este modo, se resuelve una de las formas de represión que se ejercía en las prisiones: el turismo carcelario. En *La voz dormida* la historia represiva de casi todos los personajes termina precisamente cuando consiguen volver a sus lugares de origen dejando atrás el escenario donde han sido torturadas y encarceladas durante muchos años, la ciudad de Madrid.

la evolución de su embarazo y los días que le permiten cuidar de su hija hasta que finalmente es fusilada (Foix 98-99).

3.2.5. Personajes

La voz dormida es una novela coral, esto es, la trama principal no está protagonizada por un solo personaje sino por un grupo o colectivo¹⁵. Así, en la novela de Dulce Chacón las protagonistas son un grupo de mujeres que están presas en la cárcel de Ventas así como sus familiares que las visitan y ayudan a sobrevivir y que al mismo tiempo están implicados de una u otra manera en la resistencia clandestina contra el régimen franquista. Por esta razón, en la relación de personajes que introducimos a continuación establecemos la siguiente categorización: en el primer plano colocamos la relación de dos hermanas: Pepita y Hortensia y al coro de reclusas que acompaña a una de ellas en prisión. En un segundo plano se encuentran los familiares que sostienen la vida en prisión y las guardianas que representan la autoridad represiva. Finalmente, en último lugar, se encuentran los integrantes de la resistencia clandestina y el mundo que rodea a Pepita en Madrid.

3.2.5.1. Dúo protagónico

3.2.5.1.1. Hortensia

Hortensia es la hermana mayor del dúo protagonista. Casada con Felipe y embarazada, es la mujer cuya muerte abre la novela y se localiza en un futuro cercano («la mujer que iba a morir se llamaba Hortensia») de manera que desde que la conocemos sabemos cómo acabará su historia. Es descrita como una mujer morena y de largo cabello oscuro que lleva recogido en una trenza, cuya principal actividad en Ventas es la escritura en un cuaderno de tapas azules. Es una de las reclusas con mayor peso en las asambleas políticas que se convocan en la cárcel y la que, hace un llamamiento vehemente y explícito a resistir y a sobrevivir, siendo estos los principales objetivos de las reclusas en ese momento. En la segunda parte de la novela, acudimos al proceso judicial en el que Hortensia es condenada a muerte junto a otras 12 compañeras. Poco después, y tras un

¹⁵ Siguiendo a Bajtín, lo que caracteriza al texto de Chacón y lo convierte en una novela dialógica o coral es que la perspectiva desde la que se aborda el objeto de la narración, en este caso la represión franquista sobre las protagonistas, es plural, colectiva y pertenece a sujetos individuales que entrelazan sus historias creando un relato poliédrico y multifacético (16).

parto muy largo y complicado, da a luz a una niña a la que llama Tensi, cumpliendo el deseo de Felipe, con la que solo le permiten estar un mes y medio, ya que es fusilada. Así, los últimos momentos de Hortensia, que cierran la segunda parte del texto, representan la dinámica de las sacas de Ventas durante los primeros años de la posguerra. En la tercera parte de la novela, Hortensia se convierte en la gran ausencia para el resto de los personajes.

Hortensia es un personaje que se caracteriza por la profundidad de sus convicciones y por llevarlos hasta sus últimas consecuencias. Es además, la representante de una feminidad políticamente muy comprometida que se implicó en la lucha antifascista desde la Guerra Civil, en la que participó como miliciana, y más tarde, uniéndose a la guerrilla clandestina estando embarazada de cinco meses. Finalmente, recibe el castigo y silenciamiento más extremo de la dictadura: el fusilamiento.

3.2.5.1.2. Pepita

Pepita es introducida en la novela la primera vez que se presenta el locutorio de Ventas y la dinámica de visitas que allí tenía lugar. Es la hermana de Hortensia, a quien visita y envía paquetes para complementar la escasa alimentación carcelaria. Cuando aparece por primera vez, responde al nombre de Pepa (sin diminutivo) y enseguida recibe el epíteto que la acompañará el resto de la novela «joven de ojos azulísimos». Pepita piensa constantemente en los peligros que está corriendo por ayudar a su hermana, con quien se compara ya que esta fue guerrillera y antigua miliciana y soportó las torturas y los interrogatorios incluso estando embarazada, mientras que ella se considera el eslabón más débil de su familia. A pesar de que siempre tiene miedo de ser detenida por su incapacidad de resistir, se arriesga siempre que su hermana o su cuñado, Felipe, se lo solicitan mediante una de las enlaces de Madrid. En la segunda mitad de la novela acoge y cría a su sobrina y continúa su vínculo con un grupo de solidaridad carcelaria del Socorro Rojo, aunque insiste recurrentemente en que ella no pertenece al Partido Comunista ni ha querido nunca implicarse en política

Lo que caracteriza al personaje de Pepita es su constancia y resiliencia pese a todo lo que sufre por su pertenencia al bando vencido. Es, además, la principal representante de la condición de «mujer de preso»¹⁶ en la novela. De tal modo que puede considerarse una

¹⁶ «En aquellos años ser mujer de preso era una marca que implicaba medidas punitivas como el pelado a cero, la ingestión forzada de aceite de ricino y la obligación de las labores más humillantes. Cuando a las

suerte de contrapartida de su hermana: no ocupa una posición activa en la lucha antifascista y, sin embargo, el trabajo de cuidados que realiza a lo largo de toda la novela es la que hace posible la lucha de otros. Por medio de ella, Dulce Chacón reivindica la importancia de figuras que siempre se han considerado secundarias pero que resultaron fundamentales para mantener la resistencia clandestina al Franquismo¹⁷.

3.2.5.2. Coro de reclusas

3.2.5.2.1. Elvira

Elvira es una de las compañeras de celda de Hortensia, que recibe el epíteto de «chiquilla pelirroja» por el color de su pelo, su atributo más característico. Es la presa más joven de la familia carcelaria protagonista y además, debido a la situación y a su constitución enfermiza, aparece en numerosas ocasiones delirando por la fiebre. En la segunda parte, es una de las presas que se fuga de la cárcel y se une a la guerrilla antifascista que lidera su hermano, Paulino, convirtiéndose en una guerrillera, que cambia de nombre y se integra en la vida clandestina. A pesar de gozar de una posición privilegiada por su relación con El Chaqueta Negra (su hermano), Elvira siempre reivindica su derecho, como vencida y como víctima del régimen franquista, a luchar contra el mismo régimen que la ha oprimido tanto por ser mujer como por sus convicciones antifascistas. Cuando la partida clandestina a la que pertenece es disuelta por una redada de la guardia civil, ella consigue huir y continuar la lucha guerrillera en otras posiciones hasta que los dirigentes del Partido Comunista deciden abandonar la

matanzas siguieron las detenciones en masa, un nuevo pero no menos pesado calvario, empezaba para la mujer del detenido político, que a menudo vio condicionados irreparablemente dañados los mejores años de su existencia. Sobre ella recaían, efectivamente, las preocupaciones cotidianas para el sustento material, psicológico y afectivo de los hijos. Una vez acabadas las esperas en las colas para el racionamiento de los alimentos, había que adaptarse a los trabajos más humildes para sobrevivir y al mismo tiempo llenar el vacío dejado por la ausencia paterna. Años de soledad, compensados solo por la posibilidad de poder enviar un paquete gracias a la solidaridad de amigos y compañeros y por una breve visita semanal (a veces solo mensual), efectuada bajo una rígida vigilancia, entre dos verjas de hierro y a un metro de distancia. Visitas extenuantes y a menudo inútiles por los continuos castigos infligidos a los detenidos. Había que mantener la calma frente a los funcionarios que anunciaban que el marido estaba incomunicado por haber participado en una huelga de hambre o por haber organizado una protesta. Los frecuentes e imprevistos traslados (la mayoría de las veces por motivos políticos) a cárceles, a cientos de kilómetros del lugar de residencia de la familia, obligaron a estas mujeres, a menudo acompañadas de los hijos, a fatigosos viajes de una parte a otra del país» (Di Febo 88-89).

¹⁷ «La figura de la “mujer de preso” abre todo un nuevo campo a la investigación, al dotar de significación política a funciones que corresponden a las tradicionales tareas femeninas y al mostrar cómo, simplemente realizando estas funciones, las mujeres podían estar ejerciendo una labor de oposición a la dictadura» (Yusta, «Mujeres» 19).

lucha armada y ella se exilia a Praga donde se reencuentra con un compañero del maquis del que se había enamorado.

Elvira representa a una generación que durante la guerra era demasiado joven para implicarse abiertamente pero que sufrió las consecuencias de la derrota republicana igualmente y que adquirió conciencia de lucha en la cárcel. Así, después de fugarse se une a la guerrilla y continúa participando en la lucha hasta el final. Una de las características más reseñables del personaje es su capacidad para reivindicar su posición como mujer guerrillera.

3.2.5.2.2. Reme

Reme es la reclusa de más edad de la familia carcelaria a la que pertenecen Elvira y Hortensia y que protagoniza las dos primeras partes de la novela. Se trata de la figura maternal predominante, y en consecuencia es la que es retratada en más ocasiones realizando trabajo de cuidados: peinando, quitando piojos, consolando, cuidando la alimentación del resto, la vestimenta, etc. pero también es la que da pie a momentos de resistencia colectiva frente al abuso penitenciario y, es además, una de las que idea la forma de aprovechar el trabajo forzado en el taller en provecho de la guerrilla antifascista. Es la primera en cumplir su condena y en salir de la cárcel. Al igual que Elvira, en prisión ha adquirido una conciencia ideológica mucho más comprometida de la que tenía cuando la detuvieron y encarcelaron, de manera que al recuperar su libertad decide seguir en Madrid, se integra en el Socorro Rojo, que se encarga de ayudar a los familiares de presos, y llegar a ser la responsable de la célula que se reunirá en la Casa de Campo hasta que otra compañera salga de Ventas y regresen juntas a su pueblo para disfrutar de su vejez.

3.2.5.2.3. Tomasa

Tomasa es una de las componentes de la familia carcelaria que protagonizan la novela. Se trata de una mujer extremeña de mediana edad que se caracteriza por la dureza de su carácter. Tomasa es una de las reclusas que no recibe visitas ni cartas, de manera que depende de la solidaridad de sus compañeras para alimentarse. Como consecuencia de un castigo es encerrada en el «cubo», y por ello, no puede estar presente ni en el nacimiento de la hija de Hortensia ni en su fusilamiento (casi un mes y medio después). Esto produce un sentimiento de desesperación tal, que Tomasa sufre una crisis nerviosa que desemboca en el relato descarnado, gritado y llorado de su historia represiva. En la

tercera parte de la novela todas las integrantes de su familia desaparecen de Ventas, quedándose Tomasa sola pero manteniendo una comunicación epistolar con Reme. Esta relación se convierte en uno de los medios por los que el Socorro Rojo recibe información sobre lo que ocurre en la cárcel para ayudar a las presas.

3.2.5.2.4. Sole

Es un personaje que aparece por primera vez al final de la primera parte. Se trata de una dirigente del Partido Comunista en la clandestinidad que es detenida y llevada a Ventas. Nada más llegar busca a Hortensia en la fila para entrar en el locutorio el día de Navidad. Además, al ser comadrona enseguida adopta una actitud protectora y de seguimiento del embarazo. Como ya hemos dicho, se trata de una persona muy importante para el Partido, por lo que se planeará un plan de fuga para sacarla de Ventas y evitar un juicio en el que seguramente habría sido condenada a muerte. Se une al ejército guerrillero de la UNE en el Cerro donde permanece durante un tiempo hasta que es seguro que Sole y su hija se dirijan a la frontera para salir de España. A partir de este momento, el personaje de Sole desaparece de la narración, y solo vuelve a ser nombrada en una de las reuniones de Puerta Chiquita donde se anuncia el traslado de madre e hija a México donde colaboran con el gobierno republicano en el exilio.

3.2.5.3. Guardianas de Ventas

El antagonismo principal de la novela recae en el régimen represivo que ampara y hace posible el maltrato y la violencia a los que son sometidas las reclusas, no obstante, en la narración, las que encarnan y ponen cuerpo y cara a la represión son las monjas y funcionarias de prisión ya que son estas las que se encargan de imponer castigos e incluso de aplicarlos¹⁸. Es por ello por lo que dedicamos parte del análisis a estos personajes que representan a la dictadura, en la novela resaltan tres de ellas, quienes además tienen nombre propio Sor María de los Serafines (a la que también llaman la «Veneno»), la «Zapatones» y Mercedes.

¹⁸ «La presencia de religiosas garantizaba la continuidad de los sistemas tradicionales de corrección, mientras que las nuevas funcionarias incorporadas al término de la guerra aplicaban el énfasis expiatorio que envolvió la concepción de las penas durante toda la década y, en especial, en su primera mitad (...) el modelo de patronatos donde podían encontrarse los altos mandos femeninos favoreció más el desprecio por cuestiones de clase y pertenencia social que la imposición del discurso espiritual. De esa creencia en la superioridad heredada de forma natural por la posición social surgía el poder de muchas jefas de prisiones, que a menudo utilizaban castigos sin necesidad de recurrir a la fuerza física» (Gómez Bravo 171).

3.2.5.3.1. Sor María de los Serafines, la «Veneno»

Es la figura con mayor autoridad de la cárcel de Ventas que aparece en la novela pues se trata de la directora de la prisión. Su primera aparición refleja no solo el poder que ostenta sino la crueldad que caracteriza al personaje: es la encargada de castigar a las presas de la galería a la que pertenecen las protagonistas sin comunicar con sus familias, provocando la desesperación de las mujeres que han esperado un año para poder ver a sus familiares presas y que tendrán que esperar otro año más. Es también la que castiga a Elvira cortándole el pelo después de que esta pierda la compostura por la sorpresiva visita de su hermano. La otra característica de este personaje es su pertenencia al clero, lo cual la convierte en la principal encargada de ejecutar el adoctrinamiento y la humillación religiosa sobre las presas. Sor María de los Serafines encarna a una monja histórica de origen alemán y funcionaria de prisiones conocida por su crueldad. Poco se sabe de ella, pues casi toda la información de la que tenemos noticia pertenece al testimonio oral de antiguas reclusas de Ventas, como el de la escritora y militante Juana Doña¹⁹ (Hernández Holgado, *Mujeres* 223).

3.2.5.3.2. La «Zapatones»

La Zapatones es la otra figura autoritaria de la cárcel, cruel y desagradable con las presas. Cuando le toca supervisar las visitas se dedica a recitar entre dientes el último parte de guerra para humillar a las reclusas y a sus familias recordándoles una y otra vez su derrota y su posición subalterna respecto al nuevo régimen al que ella pertenece gustosamente. De hecho, se la presenta con un nuevo peinado que tuvo mucho seguimiento entre las adeptas al régimen franquista y que fue denominado peinado de «Arriba España»²⁰. Como consecuencia de una negligencia que comete el día de la fuga de dos presas es enviada a la prisión femenina de Málaga, que es descrita como «una cárcel peor que Ventas» en la novela²¹. La Zapatones tiene, también un correlato

¹⁹ Aparece en su novela *Desde la noche y la niebla* (1987) en la que relata, basándose en su propia experiencia, la situación de las detenciones y de la cárcel franquista y constituye uno de los testimonios más importantes acerca de la situación de las mujeres en la cárcel junto con el trabajo de Tomasa Cuevas.

²⁰ «—Mira qué moño se ha hecho./ —De Arriba España./ (...) La Zapatones pasea por el patio envuelta en su capa azul. Se ha hecho un moño cardado y alto y lleva la boca pintada de un rojo excesivo» (Chacón 221).

²¹ La cárcel de mujeres de Málaga era una de las cinco prisiones centrales del país a las que las reclusas con condenas en firme eran trasladadas, junto a ella estaban la de Alcalá de Henares, Palma de Mallorca, Segovia y Guadalajara (Egido León, *Perdón* 193). No obstante, la cárcel andaluza se hizo conocida, además, por ser el centro escogido por Antonio Vallejo-Nájera para realizar sus experimentos pseudo-científicos en los que «... estudió el caso de 50 presas de la cárcel de Málaga, todas con penas de muerte conmutadas» (González Duro 17). Los resultados de sus investigaciones dieron pie, y una supuesta base

histórico, aunque no era una funcionaria civil sino una monja de la que sabemos que estuvo en la cárcel-convento de Santander por el testimonio de Tomasa Cuevas²².

3.2.5.3.3. Mercedes

Mercedes es la primera funcionaria a la que se presenta en la novela. Se trata de una viuda de guerra a la que han colocado en la cárcel, una posición con la que se siente cómoda, debido principalmente a su coquetería y su interés por el uniforme y su peinado, un rasgo importante en ella. No obstante, en la prisión su característica más destacable es su trato con las presas pues en numerosas ocasiones se la presenta interesándose por las condiciones de estas. Frente a esto, Tomasa se muestra suspicaz, no cree en la bondad de la funcionaria. Mercedes, aunque es la única guardiana que no tiene correlato histórico, representa a una situación que compartían muchas funcionarias de prisiones franquistas y que generalmente constituía una de las razones fundamentales que se tenía en cuenta a la hora de contratar a las guardianas: ser viuda de guerra²³. Y es que al haber perdido a alguien durante la guerra, se consideraba que estas mujeres ejercerían una represión más efectiva originada en el sentimiento de venganza que muchas tenían²⁴ (Aguado, «Cárcel» 44).

3.2.5.4. Familias de las reclusas

Como hemos podido observar en la relación de Hortensia y Pepita el papel de los familiares de reclusos y reclusas fue fundamental para la supervivencia de estas. Generalmente, se ha estudiado y analizado la figura de la «mujer de preso», pero la realidad es que en numerosas ocasiones la encarcelación de un familiar no afectaba

científica, a sus teorías acerca del «Gen Marxista» y de la importancia de mantener y garantizar la pureza de la raza hispana en textos como: *Eugenésia de la Hispanidad y la regeneración de la raza* (1937, Burgos: Editorial Española S.A.) y *El factor emoción en la España Nueva* (1938, Burgos: Editorial Aldecoa) (Vinyes 56).

²² «A la monja que pertenecía a nuestra sala la llamábamos la *Zapatones*; era como un caballo percherón, grande, fuerte, y debía calzar por lo menos un 43; cuando caminaba parecía un macho y además era bruta como ella sola. Por menos de un pitillo te daba con el cazo de la comida en la cabeza; era una mala bestia» (Cuevas 185).

²³ «No hace dos semanas que Mercedes consiguió su primer trabajo, como funcionaria de prisiones. Por ser viuda de guerra lo consiguió, y le gusta» (Chacón 34).

²⁴ El reclutamiento de mujeres adeptas al régimen y que habían perdido a seres queridos como consecuencia de la guerra (es decir, en la retaguardia republicana) se convirtió en una manera de rellenar las vacantes que habían surgido con la depuración de las personas que habían sido nombradas funcionarias de prisiones durante la Segunda República; y de asegurar una dureza y crueldad producto del resentimiento esperable que tenían hacia los vencidos (Hernández Holgado, *Mujeres* 214-215).

únicamente a una persona sino a todas con las que convivía y que en ocasiones dependían de ella para subsistir.

3.2.5.4.1. Javier Tolosa

Es el abuelo de Elvira y actúa como «mujer de preso», en tanto que es el único familiar que visita y «mantiene» a la joven desde fuera de la cárcel²⁵. Se trata de un hombre muy mayor y serio, pero sobre todo aterrorizado. Lo conocemos en el locutorio cuando Elvira trata de contarle sin palabras su resistencia durante los interrogatorios, pero él es incapaz de entender lo que su nieta le intenta expresar y termina siendo castigada dejando al anciano totalmente estupefacto y más atemorizado. Cuando Elvira se fuga y Paulino/Jaime vuelve del exilio para integrarse en la lucha clandestina el Partido traslada a don Javier a Pamplona, su ciudad natal para evitar que el anciano sufra ningún tipo de represión subsidiaria por su relación con sus nietos.

3.2.5.4.2. Benjamín

Benjamín es el marido de Reme, y el que mejor representa en la primera mitad de la novela lo que representaba ser una «mujer de preso». Se trasladó desde Murcia a Madrid junto a sus tres hijas y un hijo con discapacidad para estar cerca de Reme y poder enviarle paquetes y visitarla en Ventas asiduamente. Reme se refiere a él como «pobre Benjamín» por todas las cosas que hace por ella y por las calamidades que ha sufrido por la implicación política de ella. Asimismo, los malentendidos surgidos por el ruido del locutorio y los paquetes que Benjamín prepara para Reme pertenecen a los breves momentos cómicos de la novela.

3.2.5.5. Integrantes de la resistencia

El conflicto principal de la novela reside en la represión violenta que sufren las mujeres tanto en la cárcel como por su relación, cuando no pertenencia, con el bando vencido. Así, a grandes rasgos, tenemos dos formas de resistencia: por una parte, las distintas estrategias que elaboran las reclusas para no rendirse totalmente; y por otra, la

²⁵ Con todo lo que ello conlleva, por ejemplo en un intercambio con Pepita el narrador nos hace saber que ha vendido su abrigo para poder comprar comida para su nieta: «Pepa siente lástima al verlo tan caballero, y tan aterido. Sus miradas azules se encuentran por primera vez. A ella la calienta un abrigo que había sido de su padre, y no sabe que el abuelo de Elvira vendió el último que le quedaba hace apenas una semana» (Chacón 24).

confrontación armada que recibió el nombre de *maquis* o de guerrilla antifascista y que, de forma clandestina, y generalmente desde los montes, boicoteaba al régimen y luchaba para acabar con él. En este apartado se encuentran los integrantes de la guerrilla clandestina, así como sus enlaces, que actúan en Madrid y que tienen una estrecha relación con las reclusas de Ventas.

3.2.5.5.1. Paulino/Jaime

Paulino es el hermano de Elvira, compañero de lucha de Hortensia y el que se convertirá en pareja de Pepita. La primera vez que oímos hablar de él es en el delirio de Elvira que recuerda a su hermano anunciando con 19 años su alistamiento en el Ejército Republicano. En la tercera parte de la novela ambos aparecen como parte del ejército guerrillero (UNE) para reunir a luchadores clandestinos, creando la agrupación guerrillera de Pico Montero de la que Jaime, la nueva identidad de Paulino, será el líder aunque por poco tiempo. Por una carta que le llega a Pepita sabemos que es detenido y conducido al Penal de Burgos, en la que mantiene su actividad política enviando fuera manifiestos y textos mediante Pepita. Finalmente, Jaime recibe un indulto tras pasar 19 años de cárcel, y es liberado.

Es el principal representante masculino de la resistencia clandestina y de una militancia férrea que lo lleva a luchar en la Guerra Civil y como integrante y líder de agrupaciones guerrilleras hasta que es detenido y llevado a prisión.

3.2.5.5.2. Felipe/Mateo

Marido de Hortensia y guerrillero. Al principio de la novela Felipe es solo una ausencia para ella, el recuerdo de un pasado feliz de lucha en común. El día de Navidad, con la ayuda de Amalia, una comunista cuya madre ha sido encarcelada, consiguen entrar en la cárcel y se produce el que será el último encuentro de la pareja. La última aparición de Mateo (nueva identidad de Felipe) se da poco antes de la redada que acaba con la agrupación guerrillera a la que pertenece con Jaime al frente, viendo a la guardia civil acercándose se suicida alertando al resto de los guerrilleros. La foto de su cadáver termina siendo exhibida junto al resto de muertos en los escaparates de las tiendas del pueblo para detener a posibles enlaces y colaboradores de la guerrilla. Representa, así, a todos los guerrilleros que murieron luchando contra el régimen.

3.2.5.5.3. Amalia

Amalia aparece por primera vez en los últimos capítulos de la primera parte, acompañando a Paulino y Felipe en su intento de entrar en Ventas a visitar a Hortensia el día de Navidad. Ella es hija de Sole, una de las presas de la familia carcelaria protagonista, y actúa también como enlace que introduce información en la cárcel. Más adelante, es ella también la que pone en contacto a Paulino y Felipe con los socialistas que los ayudan a cruzar la frontera. A raíz de su detención, la fuga de Sole se convierte en una prioridad para el Partido, ya que es importante que ambas salgan del país para evitar más represalias. Junto a su madre representa a las personas que tuvieron que exiliarse y nunca volvieron por la prolongación del régimen franquista.

3.2.5.5.4. Carmina

Es el enlace de la guerrilla del Cerro en Madrid, y por medio de quien Felipe avisa a Pepita de que tiene mensajes para que ella los lleve a Ventas. Antes del encuentro entre Pepita y Paulino, es ella también la que avisa al guerrillero de las medidas de escarmiento en el pueblo. Poco después de este encuentro es detenida y llevada a Gobernación, y en consecuencia, los guerrilleros deben cambiar de localización para desesperación de Pepita y Paulino. Cuando Pepita es llevada a la sala de interrogatorios ve como arrastran el cadáver de una mujer que ha sido torturada hasta la muerte, esta no es otra que Carmina. Así, esta mujer encarna a todas aquellas personas que llevaron a cabo trabajos de enlace con los guerrilleros y que fueron detenidas, torturadas, e incluso, asesinadas por esta razón.

3.2.5.6. La pensión de Atocha

Los personajes en los que nos centraremos a continuación pertenecen, específicamente, al ambiente en el que se desenvuelve Pepita en Madrid. Asimismo, representan las enormes diferencias que existían entre vencedores y vencidos: por un lado, estaría la familia de la Pensión de Atocha que, en la primera parte de la novela especialmente, sirve a la autora para mostrar los estragos y miseria que sufrían los pobres durante los años los cuarenta²⁶; mientras que la familia, perteneciente al bando vencedor,

²⁶ «Ni le había sentado mal la tortilla de la patrona. (...) Ese milagro de tortilla sin huevo. Porque la patrona hace milagros (...) Las mondas del pepino en tortilla tienen un punto a calabacín. Y la sopa, mira que hacer sopa con huesos recocidos, más mondos que lirondos, con qué le dará la sustancia, porque los huesos

para la que trabaja Pepita no tiene dificultades para mantenerse e incluso organizan celebraciones en las que sobra comida.

3.2.5.6.1. Doña Celia

Doña Celia constituye el principal soporte psicológico de Pepita. Es la dueña de la pensión en la que se aloja y en la que colabora ayudando a la patrona con la limpieza. Termina surgiendo entre las dos una relación materno-filial debido a que doña Celia perdió a su hija porque fue fusilada por su pertenencia a las JSU. Entre las dos crían a Tensi, y doña Celia ayuda a Pepita a ir a la Cárcel de Burgos, donde también se encuentra su marido, Gerardo, al que ha estado visitando una vez al año durante muchos años. Como veremos más detenidamente, doña Celia representa una de las formas de subvertir el olvido que imponía el régimen sobre los familiares de los y las fusiladas.

3.2.5.6.2. Don Gerardo

Don Gerardo aparece en la tercera parte cuando Jaime es trasladado al Penal de Burgos donde él lleva preso varios años. Se retrata su puesta en libertad y la celebración en la pensión. Se convierte en el abuelo de Tensi y en su principal figura política. Es también por el que conocemos la medida de control que consistía en detener a todos los expresos políticos en días señalados, como el 1º de mayo²⁷.

3.2.5.6.3. Tensi

Hija de Hortensia y Felipe que queda al cargo de Pepita cuando su madre es fusilada. Se cría en la pensión de doña Celia leyendo los cuadernos que le deja su madre. Al entrar Jaime en el penal de Burgos Pepita empieza a colaborar con el Socorro Rojo y a acudir a las reuniones de Puerta Chiquita a las que lleva a Tensi que va empapándose de las historias que le cuenta Reme de su madre. De niña expresa su confusión respecto a la disposición de su familia ya que Pepita es su madre adoptiva con la que guarda un gran parecido físico, doña Celia y don Gerardo sus abuelos adoptivos, pero nunca olvidan ni

relucen como el jarrón de cristal que tiene en el aparador, pero el caldo tiene hasta buena cara» (Chacón 71).

²⁷ «Era el día primero de mayo y don Gerardo no comería con ellas. Como todos los años, la policía se presentó en la pensión por la mañana temprano y se lo llevó a comisaría. Medida que aplicaban con todos los elementos perturbadores o sospechosos de serlo, para evitar altercados durante el día del trabajador» (Chacón 396).

dejan de lado a sus padres biológicos, ambos muertos a causa de su militancia política. Cuando cumple 18 años tiene una amarga discusión con Pepita por su intención de afiliarse al Partido Comunista para seguir con el legado de sus padres. Al final de la novela, sin embargo, Pepita acepta la decisión de su hija y la apoya en su empeño de hacer justicia a sus padres y de continuar la lucha que ha marcado sus vidas.

De alguna manera, Tensi representa a una generación que perdió a sus padres durante la guerra o después, debido a la represión franquista, y que ha heredado su conciencia ideológica y la importancia de la lucha, así como una suerte de relevo generacional de las protagonistas de la novela, pues comienza su lucha justo cuando la de estas acaba.

3.2.5.7. Jefe de Pepita

3.2.5.7.1. Don Fernando

Lo primero que sabemos de él lo conocemos por Pepita, quien trabaja en su casa como sirvienta externa, a la que extraña el acuerdo que mantiene con su mujer de vivir separados pero manteniendo una imagen pública para ir a misa. Cuando Pepita conoce a Paulino y este la envía a casa de don Fernando para que le avise de que necesitan su ayuda para curar a Felipe que ha sido herido de bala, conocemos el pasado del jefe de la joven. Así, sabemos de la relación de don Fernando con el Partido, al que perteneció. Durante la Guerra Civil fue médico en el Hospital de Sangre de Madrid perteneciendo al bando republicano a pesar de que su padre es un militar franquista que apoyó el golpe de Estado. A raíz de la detención de Pepita, don Fernando muestra su cara real, suplica a su padre que la libere, y para ello promete aceptar el trabajo en Ventas que este le ofrece (y obliga a tomar) con el fin de evitar ser delatado por la joven. Esto es, salva a Pepita para salvarse a sí mismo y la posición que ahora mismo ostenta, para ello además, tiene que despedir a Pepita dejando a la joven sin el principal sustento que tenía.

3.3. Paratextos

Como hemos dicho con anterioridad, *La voz dormida* es una novela comprometida, un rasgo que podemos apreciar en el aparato paratextual. Así, en la dedicatoria, (que se relaciona con el título), por ejemplo, podemos leer: «A los que se vieron obligados a guardar silencio» es decir, Dulce Chacón deja clara su intención: despertar la voz de los vencidos que fueron silenciados, y en especial, la de las mujeres que como leemos más

adelante son «las olvidadas entre los olvidados, las perdedoras entre los perdedores». Por otro lado, las tres partes de la novela van precedidas de citas de otros autores por medio de las que se introduce el tono y se insiste en la importancia de la memoria. La primera abre con unos versos de Paul Celan en los que se introduce el ambiente de la primera parte²⁸: la cárcel, el silencio, la represión, etc. (Portela, «Hijos» 2), la segunda hace referencia a la imposibilidad de exteriorizar el duelo²⁹, ambas reafirman lo expuesto en la dedicatoria³⁰. La tercera, por su parte, es una cita de César Vallejo que alienta la recuperación de una España perdida por las generaciones posteriores, de manera que podríamos considerarla una forma más de la autora para promover la recuperación de la memoria histórica dirigida a aquellos que no han vivido la guerra pero que sí aprecian la magnitud de sus consecuencias³¹. Del mismo modo, los documentos que cierran cada una de las partes de la novela, la cubierta y los agradecimientos del final forman parte de las estrategias que Dulce Chacón emplea con el fin de dotar a su texto de la veracidad necesaria para causar impacto y promover el interés por la suerte de los integrantes del bando vencido, especialmente, de las consecuencias que la derrota y las represalias franquistas que tuvieron que sufrir las mujeres (Oakin 11).

Como ya hemos dicho las tres partes que componen la novela utilizan a modo de cierre tanto documentos históricos (como el último parte de guerra emitido por Franco desde Burgos dando por concluida la guerra) como facsímiles que emplean una tipografía que se asemeja a la de una máquina de escribir y emulan el lenguaje jurídico y legislativo de ese momento. Además, al final del libro se incluye un epílogo que recoge los agradecimientos a los testigos y víctimas que compartieron su historia con la autora, así

²⁸ «En vano dibujas corazones en la ventana: el caudillo del silencio abajo, en el patio del castillo, alista soldados» de Paul Celan. Estos versos pertenecen al poema «En vano dibujas corazones en la ventana...» recogido en el poemario *Amapola y memoria* (1952).

²⁹ «Quieres llorar. Y es tiempo de sequía. Quieres llorar. Y son tus ojos girasoles marchitos» de Martín Romero Moreno, estos versos corresponden a un poema titulado «Tus ojos», recogido en una colección de poemas inédita del autor extremeño. Esta parte es también en la que se relata el fusilamiento de Hortensia y las consecuencias que este tiene en sus compañeras de celda, especialmente en Tomasa, que como ya hemos comentado a causa del dolor por la muerte de esta recuerda y relata su historia a gritos. Asimismo, a pesar de ser la más breve del libro, esta parte recoge varios episodios en los que se muestra la brutalidad de la represión: la detención de Pepita, el rapado de Elvira como castigo por la imposibilidad de contener las lágrimas...

³⁰ *A todos los que se vieron obligados a guardar silencio* (dedicatoria que abre la novela, conservamos la cursiva original).

³¹ «... si no veis a nadie, si os asustan los lápices sin punta, si la madre España cae -digo, es un decir- salid, niños del mundo a buscarla!...» del poema «España, aparta de mí este cáliz» del poemario del mismo nombre que César Vallejo publicó en 1939. En esta última parte, se produce una cesión del testigo de la lucha, de los protagonistas de la novela a la siguiente generación, representada en Tensi, hija de guerrilleros antifascistas que mueren a lo largo del texto.

como una referencia a los recuerdos y a la documentación que esta ha empleado como material testimonial para elaborar la novela (Martín Martín 132-133). Al mismo tiempo, estos representan el componente real e histórico del que la autora se vale para construir la narración que diluye las fronteras entre realidad y ficción, lo cual responde a la concepción que la propia Chacón tenía de su novela, pues la entendía como una *remodelación* de la realidad a la que alude³². Así, tras las historias de las protagonistas podemos entrever un contexto de represión real que tuvo lugar durante los años 40 y que constituye el objeto de la denuncia que la autora quiere realizar mediante la novela³³ (Ramos Mesonero 415).

Respecto a la cubierta de la novela, teniendo en cuenta que es la primera toma de contacto de los lectores con el libro, resulta efectiva ya que muestra claramente buena parte del tema principal que trata *La voz dormida*: las mujeres y su protagonismo en la memoria de la Guerra Civil. Se trata de una fotografía real, en la que podemos ver a una miliciana vestida con un mono azul y con insignias de las milicias (una estrella de cinco puntas) que sostiene a un bebé, ambos sonríen mientras miran a cámara³⁴. Dulce Chacón descubrió esta foto en un libro sobre la historia de Extremadura y al verla supo que esa miliciana encarnaba a Hortensia³⁵, una de las protagonistas de su novela. La mujer de la

³² «(...) la autora reclama para su novela una adscripción genérica ecléctica, donde la ficción es una *realidad* remodelada en la que se integran documentos pertenecientes al **archivo** de la historia y otros que toman como modelo a éstos para ser atribuidos a personajes del relato» (Martín Martín 132). De este modo, *La voz dormida* se presenta como un texto muy medido y pensado en el que nada está por azar: «No cabe duda de que la novelista ha sopesado cada vocablo, cada espacio en blanco, cada renglón, cada tono de voz de los personajes, cada grito, cada silencio, cada risa, cada llanto, cada diálogo, cada escena...» (Ramos Mesonero 415-416).

³³ En algunas entrevistas Dulce Chacón reafirmaba el carácter ficcional de su novela, insistiendo en que su texto no era sino una ficcionalización de unos acontecimientos reales: «Estuve cuatro años y medio documentándome. Hablé con historiadores, visité bibliotecas y hemerotecas, pero lo más importante fueron los innumerables testimonios que recogí en pueblos y ciudades. Estos testimonios son la base fundamental de la estructura narrativa, diría que la carnalidad de la novela y, por lo tanto, la que le presta más emoción, aunque los personajes son ficticios en un entramado de acontecimientos reales» (Domínguez, *Rebelión Cultura* (23/03/2003). Y específicamente respecto a Hortensia: «Prácticamente todas las historias están documentadas en hechos reales, no es que sean reales en sí. Hortensia, por ejemplo, una mujer condenada a muerte que esperan que nazca su hijo para fusilarla, no existió y es, por tanto, ficticia. Pero ha habido muchos casos parecidos y en ellos me he basado» (Velázquez Jordán, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. 2002).

³⁴ Es una fotografía que sugiere muchas cosas, por un lado, representa la ilusión y la fuerza de muchas mujeres jóvenes que decidieron luchar en el frente al lado de los hombres; y el bebé, a su vez, simboliza la generación que desciende de estos combatientes y que era la esperanza de un futuro mejor. Por otra parte, el lector contemporáneo es consciente del desarrollo de la Guerra Civil y de sus consecuencias, por lo cual, resulta inevitable preguntarse acerca del futuro de la miliciana y del bebé (Portela, «Hijos» 7).

³⁵ «Esa fotografía es de un libro de Julián Chaves que se titula Historia de la guerra en Extremadura y pertenece al Archivo de Alcalá de Henares. Me regalaron el libro y cuando vi la foto supe que esa [sic] era Hortensia»; estas declaraciones las hizo Dulce Chacón en una entrevista recogida aquí: «Dulce Chacón: “Las mujeres perdieron la guerra dos veces”». 11/11/2005. Disponible en: <<http://perso.wanadoo.es/guerracivilcc/dulce.pdf>>

fotografía, sin embargo, fue una miliciana de la Columna Uríbarry llamada Rosita Sánchez (Ramos Mesonero 415). La fotografía de la cubierta, a la que se alude explícitamente en el texto³⁶, además de ser la primera toma de contacto con la novela, es también una imagen llamativa que representa a todas las protagonistas: a las mujeres que lucharon y que sufrieron la represión del bando vencedor y a la generación inmediatamente posterior (encarnada en el bebé) que se convertirá en la depositaria de la memoria de sus padres (Portela, «Hijos» 6-7).

La autora emplea la fotografía de forma recurrente, pues no solo se convierte en la cubierta y en el icono principal de la novela, sino que además se introduce en la narración en forma de episodio que se repite en más de una ocasión desde diferentes perspectivas y que crea toda una historia concreta, otorgando a una fotografía anónima una historia más de la ficción que formará parte de la memoria colectiva³⁷. Así, por ejemplo, a lo largo de la novela, los pendientes de Hortensia³⁸, que se relacionan con los de la miliciana de la imagen, se convierten en uno sus *leit-motives*, o mejor dicho, uno de los símbolos de la relación que la une con Felipe. En una descripción de la foto se nos hace saber la procedencia de estos y su importancia para ambos. Por ello, cuando Hortensia es finalmente ejecutada, entre las pertenencias que ella prepara para que sean entregadas a su hermana se encuentran estos pendientes, símbolo del amor por Felipe y que serán heredados por su hija como depositaria de su memoria (Portela, «Hijos» 8).

Por último, comentaremos el epílogo, también precedido por una cita, en este caso de Luis Álvarez Piñer³⁹ que introduce un documento de agradecimientos en el que la que parece ser la voz de Dulce Chacón agradece a diferentes personas con las que habló su colaboración y su generosidad, ya que de ellas adquirió las historias que componen *La*

³⁶ «Y recorre la piel de su retrato. Le acaricia la mejilla. Saborea su ternura con las yemas de los dedos. Le acaricia el brazo. Sonríe al verla sonreír. Le besa los ojos, en los labios abiertos y en los dientes separados. Tensi, con su uniforme de miliciana, con su fusil en bandolera y la estrella roja de cinco puntas cosida en el costado sonríe para él, con un niño que no es suyo en los brazos. Era un día caluroso de julio, ella se había puesto los pendientes que él le había comprado en Azuaga y se había recogido el pelo ocultando sus trenzas» (Chacón 81).

³⁷ «Y Jaime recordará una fotografía de Hortensia luciendo esos mismos pendientes y con un niño en los brazos. (...) Pero no dirá nada. No dirá que Hortensia, cuando recibió aquellos pendientes, alzó en brazos a un niño que no era suyo y gritó que ella tendría uno como ése. Algún día. Y él le hizo un retrato» (Chacón 412-413).

³⁸ Este es otro de los objetos que se convierten en depositarios de la memoria de una de las protagonistas que muere en un momento de la narración.

³⁹ «Y a lo lejos la empalizada temporal improvisaba el horizonte imprescindible», de Luis Álvarez Piñer. Estos versos pertenecen al poema «Cuando anclaron los ángeles ya había partido el reloj...» del volumen *Especie de esperanza*, el que iba a ser el segundo libro de la primera etapa del poeta que comprende su producción desde 1927 hasta 1936 y que finalmente se integró en su primer libro publicado en 1936, *Suite alucinada*.

voz dormida (Gómez López-Quiñones, *Guerra* 215). El hecho de que este anexo de agradecimientos comience con el agradecimiento personal y específico, y separado del resto, a una mujer y su testimonio tampoco es casual. En general, la memoria de estos sucesos traumáticos ha sido guardada precisamente por mujeres, que independientemente del grado de su implicación en las luchas y resistencias de las que dan cuenta, siempre han ocupado una posición secundaria y ocultada, es decir, habitualmente se las ha situado fuera del foco de atención del conflicto. Es por ello por lo que empezando sus agradecimientos y reconocimientos con una mujer que no consideraba que su historia pudiera ser de interés, Dulce Chacón reivindica los relatos testimoniales de las mujeres que, como Pepita⁴⁰, constituían la base de las luchas clandestinas y que no solo sufrieron las consecuencias de la represión sino que además, fueron ferozmente silenciadas (Aguilar Staker 7).

De esta manera, la ficcionalidad a la que parece adscribirse la novela se ve comprometida por las similitudes que se revelan en este anexo, entre las tramas narrativas del texto y las vivencias de las personas a las que Dulce Chacón agradece que compartieran sus historias con ella. Así, se establece también el valor de *La voz dormida*, el de recuperar los testimonios de mujeres (y algunos hombres) que sufrieron las consecuencias de la posguerra y una dura represión que hasta ese momento no habían recibido demasiada atención. Frente a ello, la autora presenta una novela protagonizada por las perdedoras de la guerra, mujeres que han vivido durante 70 años guardando sus historias y que encuentran en *La voz dormida* un lugar mediante el que dejar registro de lo ocurrido así como de dar a conocer uno de los aspectos de la represión franquista (Gómez López-Quiñones, *Guerra* 215).

3.4. Análisis de *La voz dormida* atendiendo a la representación de la represión sexual

Vamos a abordar ahora el análisis de la novela atendiendo especialmente al modo en el que Dulce Chacón introduce y recrea la represión a la que fueron sometidas las mujeres bajo la dictadura franquista. Así, siguiendo la estructura de la novela, nuestro comentario consta de tres partes: en la primera, que funciona como un planteamiento del conflicto y

⁴⁰ «Gran parte de esta novela se la debo a una cordobesa de ojos azulísimos. A Pepita, que sigue siendo hermosísima. Y a Jaime, que murió junto a ella el día 29 de abril de 1976 en Córdoba, poco antes de que la policía se presentara para evitar que se sumara a la manifestación del 1º de Mayo. Pasen y llévenselo, les dijo Pepita, y los condujo ante el cadáver de Jaime» (Chacón *Agradecimientos*).

de la situación represiva que se denuncia, nos centraremos en las condiciones carcelarias de la prisión de Ventas donde están recluidas la mayoría de las protagonistas, así como en la vida de Pepita en el Madrid de posguerra, hermana de una de las presas que también actúa como enlace entre esta y su marido, guerrillero clandestino. La segunda parte presenta las consecuencias de lo planteado en la primera, funciona como una suerte de reacción violenta, por ello, nos dedicaremos a presentar las distintas formas en las que las mujeres son castigadas bajo el autoritarismo franquista tanto dentro como fuera de la cárcel. Por último, en la tercera parte, comentaremos cómo tras la fuga de dos de los personajes de la cárcel, Ventas deja de tener el protagonismo que ha tenido hasta este momento, de forma que la narración se desplaza al cerro, donde luchan los guerrilleros, y después, a Madrid, donde Pepita cría a su sobrina al mismo tiempo que colabora con la Solidaridad Carcelaria del Partido, encarnando la figura de «mujer de preso».

3.4.1. Primera parte: Planteamiento

Como ya hemos dicho en esta primera parte se presentan los principales conflictos e hilos narrativos que van a dirigir el desarrollo de la novela y que pertenecen a los dos espacios principales en los que tienen lugar: por un lado, la cárcel de Ventas, espacio primordial de represión en esta parte de la narración, en el que se encuentran la mayoría de las protagonistas. Y, por el otro, la ciudad de Madrid, donde los familiares de las presas, y otros miembros del bando vencido, tienen que hacer frente a la opresión del régimen franquista y a la miseria imperante en los años 40.

3.4.1.1. La cárcel de mujeres de Ventas: el infierno en la tierra

La cárcel de Ventas fue en la década de los años 40 el centro penitenciario más representativo de la represión a las mujeres de la dictadura franquista, esto se debe a varios aspectos que hicieron de esta cárcel el símbolo del horror penal femenino. En primer lugar, Ventas fue la cárcel femenina más poblada del Estado español (y de la historia de España). Durante los primeros años de la década de los 40 entre sus muros estuvieron hacinadas entre 5.000 y 10.000 mujeres⁴¹ y la imagen que proyectaba esta

⁴¹ «(...) las presas de Ventas se hallaban literalmente amontonadas en celdas, pasillos, escaleras, etc., en todos los rincones de la prisión. Dormían directamente sobre el suelo, apretujadas, o sobre un fino jergón que ellas mismas llevaban. No podían moverse en toda la noche» (Egido León, *Perdón* 162). Debido a la masificación, las cárceles que habían sido clausuradas antes de la guerra tuvieron que volver a abrirse para poder acoger a toda la población detenida en la primera parte de la dictadura franquista (Montes Salguero, «Presa» 52-53). Algo parecido ocurrió en el resto de cárceles femeninas que estaban en funcionamiento en

prisión madrileña era la de un almacén de mujeres que mantenía cautivas a presas de todo el país⁴². En segundo lugar, fue uno de los centros que representó el cambio radical que el Franquismo quiso imponer respecto al periodo republicano: la Cárcel de Ventas había sido ideada como uno de los proyectos de la reforma carcelaria que Victoria Kent, directora general de prisiones en el primer gobierno republicano, puso en marcha durante su mandato⁴³; en concreto, Ventas fue una de las cárceles modelo que quería implantar en España con el objetivo de mejorar radicalmente la situación de las mujeres en los penales⁴⁴ (Hernández Holgado, «Cárcel» 53-55).

ese momento, de manera que las autoridades recurrieron a todo tipo de edificios y establecimientos para recluir a las mujeres detenidas (Yagüe Olmos 82). En *La voz dormida* conocemos por el testimonio de Reme que en su pueblo empezaron a utilizar el depósito de cadáveres como lugar de detención porque la cárcel y la comisaría estaban atestadas: «A su consuegra la metieron tres meses en el depósito de cadáveres con ella, porque la cárcel del pueblo estaba llena./ «-Cuando nos dijeron que nos llevaban al depósito, mi consuegra preguntó que si nos iban a hacer la autopsia en vivo» (Chacón 58).

⁴² «En suma, el paisaje represivo de los primeros años del poder franquista en Madrid dibuja, por lo que se refiere a Ventas, un inmenso *almacén humano* rodeado de prisiones satélites más pequeñas, que nos habla de unas cantidades de presas sin comparación posible con ninguna otra ciudad española, y desde luego insólitas para tiempos anteriores» (Hernández Holgado, «Cárcel» 146). La masificación llegó a ser tal que a partir de 1942 empezó a trasladarse a las presas condenadas a otras prisiones del estado. Así, Ventas se convirtió en una suerte de mito para las reclusas, especialmente para las del PCE, ya que fue en esta cárcel donde se empezó a reorganizar parte de la resistencia antifascista en el interior del país (Egido León, *Perdón* 195). Este último destino dio lugar al fenómeno denominado «Turismo carcelario», esto es, el traslado continuo de las presas a diferentes cárceles (esto también afectó a la población reclusa masculina), a las que seguían en numerosas ocasiones sus familias. Los continuos traslados también formaron parte de la represión carcelaria, eran obligadas a viajar hacinadas como animales y cuando llegaban a la ciudad en la que se encontraba la nueva prisión tenían que ir andando desde la estación formando una suerte de «paseo de la vergüenza» que recordaba una y otra vez el poder del Estado franquista sobre los vencidos. Asimismo, estos desplazamientos suponían dejar atrás las relaciones establecidas con las compañeras de celda y las familias carcelarias que habían formado, por lo que solían ser experiencias muy duras (Egido León, «Roja» 36-37).

⁴³ Esto lo cuenta uno de los personajes de la novela: «Y mientras espera, [Sole] le cuenta que Victoria Kent ordenó construir la prisión de Ventas, y que estaba diseñada para albergar a quinientas reclusas. Se queja de la falta de espacio. Se queja de que doce petates ocupan el suelo de las celdas donde antes había una cama, un pequeño armario, una mesa y una silla. Se queja de que los pasillos y las escaleras se hayan convertido en dormitorios, y de que haya que saltar por encima de las que están acostadas para llegar a los retretes» (Chacón 145-146).

⁴⁴ Victoria Kent encarnaba una nueva manera de pensar y de gobernar, fruto del trabajo de la ILE (en la que se formó) y de la Residencia de Señoritas de Madrid que insistía en la importancia del papel de la educación en la reforma de la sociedad, algo que Kent aplicaría a su reforma del sistema penitenciario español. Fue también seguidora de los planteamientos de Pedro Dorado Montero en lo referente al tratamiento de los reclusos y su voluntad de suprimir la obligada asistencia y participación en actos religiosos en los penales. Como directora general de prisiones, cargo al que accedió con la implantación del nuevo gobierno republicano en 1931, Victoria Kent se implicó de tal manera que dedicó gran parte de su tiempo a recorrer personalmente toda la geografía española para ver de primera mano la realidad penitenciaria del país. Como consecuencia de estas visitas a las distintas cárceles, tomó una serie de medidas que tenían como objetivo mejorar las condiciones de los reclusos: entre ellas destacamos la eliminación de las cadenas y grilletes, mejorar las formas en las que eran realizados los traslados, la entrega de unos medios mínimos en el momento de abandonar la cárcel, un sistema de libertad condicional y la liberación inmediata de los presos mayores de 70 años. De hecho, la construcción de Ventas como la nueva cárcel modelo femenina fue una de las medidas que Victoria Kent quiso tomar para cambiar la situación que había encontrado en la cárcel de la calle Quiñones. No obstante, Ventas estuvo muy poco tiempo en funcionamiento con las directrices de Kent pues su mandato acabó en 1932 y Ventas fue inaugurada en

La prisión de mujeres ocupa un lugar central en la construcción de la novela al ser el espacio en el que confluyen las historias narradas y mediante el cual conocemos a todas las mujeres resistentes y luchadoras de la novela (Milquet, «Escribir» 113). La narración abre con la prolepsis que avanza el final trágico de Hortensia, a quien se describe insistiendo en su situación: se encuentra presa en la cárcel de Ventas donde reina el silencio y el miedo. Los cuatro primeros capítulos se dedican a presentar a los personajes presos que van a protagonizar el relato y que pertenecen a un fenómeno que se dio en Ventas para hacer frente a la violencia y a la reclusión: nos referimos a las redes de solidaridad que se fundamentaban en las «familias carcelarias»⁴⁵. Era un sistema de organización mediante el que se agrupaban las presas y posibilitaba que aquellas que carecían de familia que pudiera mandarles paquetes de comida tuviera la oportunidad de comer de lo que recibían sus compañeras⁴⁶. Este sistema solidario fue tan sólido y fuerte que en muchas ocasiones resultó más eficaz que lo organizado desde los partidos políticos (Hernández Holgado, *Mujeres* 283-284).

En el locutorio donde se producen las visitas⁴⁷ tiene lugar la primera muestra de los castigos penitenciarios que buscan silenciar definitivamente a las presas: Elvira intenta contar a su abuelo, sin palabras, cómo aguantó la tortura sin revelar nada acerca de su

1933. Kent también realizó cambios respecto a la situación de los funcionarios para defender sus derechos laborales (Hernández Holgado, *Mujeres* 39 y 42-43).

⁴⁵ Esta organización de las presas se utiliza en un episodio de *La voz dormida* para hacer frente a una de las guardias y reafirmar la distancia que las separa: «-Déjenos en paz./ -¿Cómo dice?/ -Haga usted ese favor, estamos en **familia** y en **familia** queremos estar. La silla es de la Reme, por si lo quiere saber de veras. Y ahora que ya lo sabe, ¿quiere alguna cosita más, vida mía?» (la negrita es nuestra) (Chacón 165).

⁴⁶ Estas eran a su vez la base de una red de cuidados que ayudaba no solo a sobrellevar el día a día en prisión sino que también estaba a destinada a cuidar a las enfermas y a las mujeres que llegaban a la cárcel en estados y condiciones deplorables por las torturas recibidas en los interrogatorios policiales: «Más allá del trabajo, las presas dedicaron las horas de su vida diaria a tener cuidado de quiénes enfermaban, a consolar el dolor, recibir y rehacer física y emocionalmente a las mujeres que llegaban a la cárcel destrozadas después de sufrir largas horas de interrogatorios policiales, como la muchacha que ingresó en Les Corts después de ser interrogada por cuatro oficiales de la Gestapo en la comisaría de la calle Ampla. La habían mantenido desnuda y en pie sobre un pilón de piedra, bajo una permanente ducha helada, durante veinticuatro horas seguidas, sin interrupción, mientras los oficiales alemanes, recostados en sendos butacones, la interrogaban y comentaban la situación. O aquella otra que cruzó el portal de Les Corts trastornada y babeante: había sido violada por varios policías en una misma noche. Tenía veintitrés años y no era capaz de comer. Las distintas familias de la cárcel se ocuparon de lavarle la ropa y ponerle la comida en la boca durante un año» (algunos de estas historias se encuentran en el libro *Las cárceles de Soledad Real*, 1983) (Vinyes 149-150).

⁴⁷ La comunicación con los seres queridos del exterior, en los primeros años, se presenta problemática debido principalmente al ruido que había en los locutorios y que hacía que las visitas fueran caóticas: «A Elvira la visitaba su abuelo y a Hortensia su hermana, Pepa. Ninguno de los cuatro acertaba a oír nada. Hortensia gesticulaba para que su hermana entendiera que su embarazo no le causaba molestias. Articulaba las palabras precisas, una a una, las justas, despacio, para que Pepa llevara a su marido muchos besos de su parte. Y se abrazaba a sí misma para enviarle un abrazo. (...) La algarabía de los visitantes no permitía que Hortensia escuchara lo que su hermana afanaba en decirle» (Chacón 13).

familia. Sin embargo, este intento de comunicación sin palabras es detectado antes por la funcionaria que por el abuelo a quien se dirige y, como consecuencia, la joven es castigada a terminar la visita antes de lo previsto y es incomunicada⁴⁸. Como consecuencia del castigo, Elvira enferma gravemente y es cuidada por Hortensia, Reme y Tomasa, de este modo, conocemos al resto de reclusas que conforman la familia carcelaria a la que seguirá la narración. Estas son asimismo las principales encargadas de cuidar de Elvira mientras esta delira por la fiebre, apartando a Hortensia en todo momento para evitar complicar su situación, ya que está embarazada. En el delirio de la joven se entremezclan los recuerdos de su familia y el diálogo de las presas que hacen todo lo que pueden por ella y se quejan por la indiferencia de las funcionarias ante la gravedad del estado de la joven⁴⁹, mientras Hortensia escribe a su marido contándole cómo intentan sacarla adelante a pesar de que tiene más posibilidades de morir, como les ha ocurrido a otras a causa de la deplorable situación de las reclusas:

Y Hortensia escribe en su cuaderno azul. Escribe a Felipe. Le escribe que siente las patadas de la criatura en el vientre, y que si es niño se llamará como él. Escribe que piensa que Elvirita se muere, como se murió Amparo, y Celita, sin dejar de toser, como se murieron los hijos de Josefa y Amalia, las del pabellón de madres. Escribe que la chiquilla pelirroja tiene una calentura muy mala. Y que lo único que pueden hacer por ella es darle el zumo de las medias naranjas que les dan a cada una después del rancho (Chacón 22).

De esta forma, Chacón denuncia la precariedad de las condiciones sanitarias en Ventas. La limpieza fue uno de los objetivos de estas reclusas ya que era la principal forma de mantener la dignidad y de evitar infecciones y enfermedades; para lo cual entre las presas militantes se impusieron duchas diarias (a pesar de las colas interminables), la

⁴⁸ «Los garbanzos de la cabeza del títere aún estaban manchados de sangre. Elvira deshizo el muñeco ante los ojos sorprendidos de su abuelo, que observaba desde el otro lado del pasillo. Alzó el guante. La guardiana pasó de largo, suponiendo que la joven divertía a su abuelo con un juego, y continuó recorriendo el pasillo con paso firme y las manos enlazadas en la espalda. Cuando la funcionaria estuvo suficientemente alejada de ella, Elvira sacó los garbanzos manchados de sangre y se señaló las rodillas./ La distancia y la penumbra impidieron que el anciano viera las heridas de su nieta, aún abiertas. (...) Y tres días estuvo Elvira sin poder verlo. Los tres días que permaneció recluida en la celda de castigo por haber intentado explicarle a su abuelo que soportó el dolor en los interrogatorios, hincada de rodillas sobre los garbanzos, sin despegar los labios, sin contestar una sola pregunta, sin desvelar la identidad de su hermano Paulino» (Chacón 15 y 18).

⁴⁹ «Pero su padre ha prohibido terminantemente a su madre que aliente las fantasías de la niña. Y su madre, doña Martina, apaga la radio en cuanto siente llegar a su marido. Ella no cree que las canciones sean obscenas, aun así, apaga la radio para que él no se enfade./ –Mamá./ Doña Martina ha apagado la radio. Y Reme regresa para decir que no hay sitio en la enfermería, que la guardiana le ha dicho que la enfermería está llena./ Y que no tiene entrañas, ha dicho:/ –Esa guardia civila no tiene entrañas en las entrañas» (Chacón 20-21).

limpieza de la ropa y cambiarse de muda tan a menudo como fuera posible⁵⁰ (Vinyes 144-145). Las descripciones de las condiciones en las que vivían las reclusas de Ventas que realiza el narrador omnisciente en *La voz dormida* presentan una situación de extrema falta de higiene y de condiciones vitales mínimas, algo que también denuncian las protagonistas explícitamente⁵¹ (Oakin 9). Los testimonios que se han recogido en las entrevistas a ex presas de la prisión madrileña presentan una situación lamentable, y es que a la falta de las medidas y condiciones higiénicas mínimas se sumaban las enfermedades y su rápida y fácil propagación debido a esta situación y al hacinamiento⁵² (Hernández Holgado, *Mujeres* 148).

A las precarias condiciones de la cárcel se unía el maltrato y abuso de autoridad que ejercía el cuerpo de funcionarias de prisión. La primera referencia a estas mujeres, y a la que ya nos hemos referido, aparece en la novela para criticar su indiferencia respecto al estado de Elvira. Pero la primera guardiana a la que conocemos por su nombre y que constituye un personaje que aparece recurrentemente en la narración es Mercedes. Su presentación nos da las claves de este personaje: se acerca a la celda donde se encuentran las reclusas protagonistas para interesarse por la salud de la joven pero tiene que enfrentarse a las suspicacias de Tomasa, quien la rechaza y enfrenta su posición de autoridad⁵³. El enfrentamiento entre Mercedes y Tomasa se encrudece y llega a su cenit cuando la guardiana, para reestablecer su posición superior en la jerarquía de la prisión, abofetea a la reclusa⁵⁴. La respuesta de las presas no se hace esperar, comienza con Reme que se arranca a cantar *La Internacional* a la que siguen el resto de la prisión, en un susurro multitudinario que constituye una denuncia a la violencia gratuita a la que se

⁵⁰ «La aglomeración imposibilitaba atender a las necesidades mínimas de higiene. El agua era escasa, los inodoros (...) rebosaban, y las escasas duchas disponían de un escuálido chorro de agua fría, al que solo se podía acceder después de esperar una larga cola. Las necesidades propias de mujeres jóvenes, en una gran mayoría, como la menstruación, simplemente se obviaban. No había compresa ni algodón ni tela. Las internas hacían jirones de sus escasas pertenencias para suplir malamente esta carencia. Pero tampoco había agua para lavarlos ni sitio adecuado donde secarlos» (Egido León, *Perdón* 163).

⁵¹ «Reme se limpia con saliva las manos, porque hace tiempo que han cortado el agua. Se asea pensando en Benjamín. No debería haberle pedido jabón en la visita anterior. El jabón escasea» (Chacón 139).

⁵² Debido a la falta de asistencia sanitaria y a la indiferencia con la que las autoridades trataron los problemas de salud en las cárceles la mayoría de las y los reclusos que caían enfermos tenían muy pocas posibilidades de recuperarse (Hernández Holgado, *Mujeres* 157).

⁵³ No obstante este enfrentamiento es interrumpido por Elvira que despierta y da señas de recuperación y por dos capítulos en los que el narrador introduce una retrospectiva de la vida de Elvira durante la guerra en Valencia y la espera desesperanzada en el Campo de los Almendros junto a su madre (Chacón 47-48).

⁵⁴ «En quince días no se puede aprender un oficio, pero Mercedes ha de reaccionar si no quiere que la chivata la acuse ante sus superiores de falta de autoridad, y que las internas descubran que no sabe qué hacer. Ha de reaccionar, eso es lo único que sabe. Tomasa también lo sabe. Achina los ojos. Y espera./ La bofetada resuena en la galería./ Las mujeres que mantienen la mirada fija en Mercedes bajan la vista» (Chacón 45-46).

somete a la población carcelaria y que provoca la huida de Mercedes que se ve superada por la situación.

Arriba parias de la tierra.

Y Elvira se incorpora semidespierta al escuchar a Reme, que ha comenzado a cantar a media voz. Elvira escucha, semidormida. Reme desafina (...).

Las demás internas de la galería corean a sus compañeras. Casi un rumor, un susurro apenas, aunque crece, sin que ellas eleven la voz. Crece a medida que, una a una, se incorporan todas al canto. Un murmullo que crece. Crece.

Legión esclava, en pie, a vencer.

Mercedes retira la amenaza, deja caer la mano que cernía sobre el rostro de Tomasa y, con furor en los ojos, se gira hacia el grupo que se ha formado alrededor del petate de Elvira.

Agrupémonos todos.

—¡Silencio!

En la lucha final.

¡Silencio he dicho! (...)

Conforme se desborda la intensidad del rumor de las voces, a medida que el sonido se va convirtiendo en un bramido lento que inunda la galería, la chivata siente más y más miedo. (...)

—¡Silencio! ¡Silencio!

Algunas mujeres han levantado el puño para cantar» (Chacón 49-50).

No obstante, la insurrección de las presas no queda indemne. Tomasa es recluida en la celda de castigo, a la que denominan «cubo» y al resto de reclusas se les niega el derecho de visitas. Así, se introducen dos aspectos de Ventas que la autora denuncia: por una parte, la existencia de un espacio de aislamiento pensado y empleado para incidir en la subalternidad a la que se reduce a las mujeres en prisión por medio del espacio y de normas cuyo único objetivo era humillarlas⁵⁵. Este lugar, la celda de castigo o «cubo» representa uno de los lugares de represión por excelencia de la prisión de Ventas⁵⁶. Y por otra parte, por medio de la descripción del aislamiento al que es sometida Tomasa, se presenta otra cuestión que vertebra la construcción de *La voz dormida*, nos referimos al lugar central que ocupa la corporalidad femenina en la novela, ya que, las consecuencias

⁵⁵ Todo estaba dirigido a insistir constantemente en su estado de encarcelamiento y en la superioridad de las figuras que representaban la autoridad del régimen y para humillarlas, esto en la cárcel se tradujo en una serie de restricciones en la vestimenta de las presas (Vinyes 127). Estas establecían que no podían llevar colores llamativos e incluso se cortaba el pelo a las mujeres menores de 45 años, todo para desposeerlas de cuanto pudiera constituir un aspecto de su atractivo físico (Montes Salguero, «Presas» 55).

⁵⁶ Nos gustaría recordar en este punto que en el proyecto de Victoria Kent para la cárcel de Ventas no se contempló la construcción de este tipo de celdas, cuyo único objetivo bajo el régimen franquista era socavar la integridad de las reclusas sometiéndolas a un aislamiento absoluto y a un régimen alimentario escaso. Esto se debe a que los planteamientos carcelarios de Victoria Kent respondían a una reforma del sistema penitenciario que no se fundamentara en el castigo y la violencia ejercida sobre los y las reclusas, sino en la educación y en la pedagogía cuyo fin era la reinserción y no la humillación (Cercós y Raichs 63).

de las torturas y de la represión se expresan mediante los cuerpos de las protagonistas (Foix 100-101). El cuerpo de las mujeres⁵⁷ se convirtió en el principal objetivo de la violencia franquista: el rapado y la ingestión eran, entre otras cosas, un atentado contra su feminidad y la violación representaba el sometimiento absoluto del cuerpo y voluntad de las mujeres (Milquet, «Escribir» 114). En *La voz dormida* el cuerpo femenino posee un lugar preponderante de tal forma que se subraya la corporalidad de la represión, es decir, que el receptor de la violencia contra las mujeres suele ser su cuerpo y por ello Dulce Chacón subraya la importancia de las experiencias corporales de las mujeres en la cárcel y en la posguerra⁵⁸.

Durante su aislamiento Tomasa tiene que hacer frente a las dificultades provocadas por la menstruación porque en la celda de castigo no puede mantener unas condiciones mínimas de higiene⁵⁹. Y es que en la cárcel la menstruación también se convirtió en otra manera que encontraron las guardianas de dificultarles, más aún, su reclusión. Debido a las condiciones sanitarias tan precarias en las que se encontraban, les resultaba muy complicado adquirir paños higiénicos con los que contener la sangre menstrual, y conseguir agua caliente con la que limpiarlos debidamente era todavía más difícil. Por ello, esta situación era utilizada por las monjas y guardias para chantajearlas y humillarlas⁶⁰ (Vinyes 126). Por otra parte, algunas mujeres al entrar en prisión perdieron

⁵⁷ La expresión del cuerpo femenino como agente político específicamente reprimido tras la Guerra Civil española que refleja Dulce Chacón en *La voz dormida*, responde en gran medida al cambio que observa Federici en el siglo XVII, cuando el cuerpo deja de ser una cuestión puramente material y se convierte en un medio simbólico por el que ejercer violencia sobre grupos oprimidos: «...el cuerpo fue progresivamente politizado; fue desnaturalizado y redefinido como lo “otro”, el límite de la disciplina social. De esta manera, el nacimiento del cuerpo en el siglo XVII marcó también su fin, ya que el concepto del cuerpo dejaría de definir una realidad orgánica específica y se convertiría en un significante político de las relaciones de clase y de la frontera cambiante; continuamente vueltas a trazar, que estas relaciones producen en el mapa de la explotación humana» (Federici, *Calibán* 221).

⁵⁸ Así, el cuerpo femenino que tanto protagonismo tiene en la novela, y en la represión que sufrieron las mujeres durante el régimen franquista, lo convierten en un depósito de memoria y de transmisión de esta importante dado que es este el que guarda el discurso de la violencia sexual al que han sido y siguen siendo sometidas las mujeres (Barjola 47).

⁵⁹ «Y menos mal que la nueva quiere hacerse la buena y le ha dejado traerse los paños higiénicos. (...) Le ha dejado traérselos porque no ha sabido decirle que no. No sabe. Pero ya aprenderá, la muy lagarta. Ya aprenderá, como las otras. La Veneno no le hubiera dejado llevárselos, claro que no. Ni La Zapatones tampoco, que es más mala que la quina, o igual. No se han secado del todo y aquí, con esta humedad, no se secarán. Vaya mandanga. (...) Más vale que se cambie ahora, que si no, se le van a manchar las enaguas. Le quedan dos paños y con suerte día y medio de sangres. Le llegan. Sí. Si calcula bien y los apura, le llegarán» (Chacón 54).

⁶⁰ «La menstruación se convirtió en un problema, fue terrible; para nosotros aquello fue mortal. No nos proporcionaban paños ni nada. Debíamos solucionar ese problema y siempre buscamos la forma, trapos que escondíamos bajo el delantal y cosas así, pero fue terrible (...). Por eso utilizábamos a menudo lejía viva que nos daban para limpiar los váteres, lejía controlada por la dirección solo para váteres, pero la escondíamos para limpiar los paños. Nos quedaban las manos agrietadas y como nos prohibían tener crema procurábamos ponernos aceite» (María Salvo. Grabación del 30 de mayo de 2000 *apud* Vinyes 126).

el periodo debido a la desnutrición y a los malos tratos recibidos; y otras, debido a las torturas que habían recibido habían perdido su capacidad de ser madres, algo que habitualmente desconocían hasta que salían de la cárcel⁶¹ (Egido León, «Roja» 30).

Para no pensar en su situación Tomasa recuerda a Reme y su tendencia a contar recurrentemente cómo fue reprimida antes de ser encarcelada. Reme representa en la novela a las mujeres que fueron rapadas y obligadas a ingerir grandes cantidades de aceite de ricino⁶². Así, en el capítulo siguiente, en el que se muestra a las compañeras de celda de Tomasa intentando no pensar en ella para que el tiempo de castigo pase más deprisa, Reme aprovecha que está despiojando al resto para volver a contar por enésima vez su historia represiva:

–Asín de largo y de negro tenía yo el pelo.

Elvira y Hortensia la escuchan de nuevo, simulando que nunca la han oído lamentarse. Y les vuelve a contar que la raparon cuando encontraron la bandera a medio bordar sobre la camilla del comedor.

Y les cuenta que estuvo dos años en la cárcel de su pueblo, y que ya le había crecido bastante el pelo cuando volvieron a raparla antes de trasladarla a Murcia, donde la juzgó un tribunal militar.(...)

Ella solo sentía una vergüenza muy honda al pasarse la mano por la cabeza rapada (Chacón 57-58).

Sin embargo, tal y como nos hace saber a los lectores el narrador, Reme omite conscientemente algunos aspectos de su pasado debido a la vergüenza que le produce la humillación a la que fue sometida y que también afectó a su familia⁶³ (Lu 130). De esta

⁶¹ En otros casos, debido al estrés y las torturas a las que fueron sometidas muchas mujeres tuvieron una menopausia precoz cuando tenían 30 años, algo que las monjas utilizaban para ridiculizarlas y ahondar en su tormento diciéndoles que la imposibilidad de tener hijos era un castigo divino por ser rojas (Vinyes 126). *La voz dormida* también contiene una referencia al dolor de las mujeres que sufrieron por este motivo: «Sí, otra vez lloraba su compañera de celda, una mujer de Granada que llevaba veinte años de reclusión y se desgarró en llanto al saber que le había llegado la menopausia. Más de quince días llevaba llorando. Josefina intentaba consolarla. Mujer, más tranquila te quedas, le decía. Y la granadina continuaba gimiendo que su marido quería hijos, y ella también, y que durante el año escaso que estuvieron juntos lo anduvieron buscando./ -Y ahora me viene esto, cuando no me quedan ni dos meses para salir» (Chacón 386-387).

⁶² En el castigo del rapado tiene un papel importante la representación del cuerpo como espacio simbólico y de dominación. Además, el pelo ha tenido históricamente una simbología propia fundamental pues ha servido como medio de expresión de opresiones y de liberaciones producto de situaciones históricas, sociales y políticas concretas. Tradicionalmente el pelo suelto ha simbolizado lo salvaje e indomable, aquello que se encuentra en los márgenes: prostitutas, brujas... y aquellas que cometían cualquier delito. De manera que el rapado ha estado generalmente relacionado con contextos represivos y de autoritarismo en los que una forma de ejercer violencia sobre los cuerpos de las mujeres era precisamente el corte o rasurado del cabello (Hall-Pike 261 *apud* Quílez Esteve 490-491).

⁶³ «Pero a sus hijas no les pasó nada gracias a Dios, ni a su hijo tampoco. Gracias a Dios y gracias a uno de los falangistas que entraron a registrar la casa./ –Era falangista, y buena persona, y no consintió que raparan a mis hijas, ni que les dieran a beber guarrerías./ No lo consintió. Pero no pudo evitar que las obligaran a fregar el suelo de la parroquia. Pero eso Reme no lo cuenta, porque prefiere no contarlo./ Durante el tiempo en que Reme estuvo encarcelada en su pueblo, sus hijas atravesaron la plaza a diario cargadas con sus

manera, Dulce Chacón introduce una de las formas represivas que afectó a la mayoría de las mujeres que fueron clasificadas como «rojas». El rapado se ejerció primordialmente en la retaguardia donde la participación femenina en el conflicto había tenido mayor protagonismo⁶⁴. Se convirtieron también en una suerte de espectáculo en el que estas mujeres eran el centro de una cabalgata de humillación y vejación del que de una manera u otra participó toda la sociedad⁶⁵ (González Duro 37-38). Además, las rapadas eran consideradas «no-mujeres», es decir, se las desplazaba del rol asignado y se las marcaba como desafectadas por haber intentado adquirir una autonomía que la sociedad franquista no estaba dispuesta a otorgar a las mujeres, y mucho menos a las «pelonas», a quienes se consideraba degeneradas que habían sido castigadas por este motivo⁶⁶ (Hernández Holgado, *Mujeres* 123-124). El hecho de que los rapados se llevaran a cabo en lugares públicos respondía a la absoluta humillación de las víctimas y en la marca imborrable que estos hechos dejaban no solo en las mujeres que los sufrían sino en toda la población que nunca olvidó los desfiles de la vergüenza a los que se sometió a las vencidas⁶⁷ (González

propios cubos y sus propias bayetas ante la mirada acusatoria de las vecinas que se paraban para contemplarlas y alzaban la voz (...)/ Pero Reme prefiere olvidar que sus hijas reprimían el llanto cuando le llevaban comida al depósito de cadáveres, y que a veces no conseguían retener las lágrimas» (Chacón 59).

⁶⁴ El rapado del cabello y la violación como método de represión hacia las mujeres no fueron un fenómeno exclusivo de la Guerra Civil española. En Francia después de la liberación y de la derrota nazi como represalia a aquellas mujeres que habían colaborado con soldados alemanes de cualquier manera se les cortó el pelo y humilló públicamente. Estas mujeres fueron conocidas como las *tondues*, y sirvieron de símbolo de castigo a toda una población que no había presentado resistencia a la ocupación nazi o no lo fue en las dimensiones que sí adquirieron en otros territorios. Del mismo modo, la violación ha sido una forma mediante la cual se reafirmaba la victoria de los vencedores sobre los derrotados así como de hundirlos definitivamente. A este respecto, fueron paradigmáticos los abusos sexuales que sufrieron las mujeres alemanas por parte del ejército soviético a medida que iban liberando ciudades del control nazi (Ginard 32-33).

⁶⁵ Los encargados de llevar a cabo este tipo de humillación solían ser grupos paramilitares (guardia civil, falangistas, requetés, etc.) aunque con el beneplácito de las autoridades que conocían estos hechos (González Duro, 35).

⁶⁶ La muestra pública del cuerpo de las mujeres tanto martirizado como asesinado responde, entre otras cosas, a aleccionar al resto de mujeres de las consecuencias de la transgresión de los límites establecidos: «La muerte visibiliza a las mujeres en la línea, la frontera no tangible, no conceptualizada, que marca a las demás qué límites no hay que traspasar. Ese constituye el límite desde el que no hay marcha atrás y sobre el que se funda el control de riesgos de las mujeres. Ese es el límite que nos conduce a lo desconocido. El cuerpo de las mujeres, lugar en el que se inflige el suplicio, es presentado y visibilizado en la muerte. Esta representación entra en el imaginario colectivo, en el recuerdo y regresa de nuevo al cuerpo. De esta manera, queda de nuevo reconstruida y fortalecida en el cuerpo de cada mujer la *frontera* que no debió cruzarse. Al mismo tiempo, restaurar la frontera significa restituir el derecho a la tortura y la violencia sexual» (Barjola 224). Barjola se refiere especialmente al asesinato y la violación de mujeres y su exposición como medio de creación de un terror sexual para el resto, este proceso es aplicable a la represión sexual sufrida por las mujeres durante y después de la Guerra Civil española, pues también era un acto público y de escarnio que pretendía restaurar el espacio que las mujeres debían ocupar en la sociedad mostrando las consecuencias de cualquier transgresión.

⁶⁷ Como señala Nerea Barjola, el espacio público es fundamental para la sociedad, y por ello, esta represión está tan ligada a estos lugares: «La plaza me sugiere, simbólicamente, el espacio en el que respirar formas y normas sociales. Este terreno representa metafóricamente el lugar en el que tomarán cuerpo dos violencias

Duro 45). Las mujeres que sufrieron este tipo de represión vivieron toda su vida estigmatizadas y aterrorizadas por lo ocurrido, así como obligadas a guardar silencio por el temor a las represalias que podría conllevar contar el tormento que habían sufrido⁶⁸ (Quílez Esteve 494). En el ritual represivo franquista, junto al rapado, solían obligar a estas mujeres a ingerir grandes cantidades de aceite de ricino, un potente purgante, tras lo cual las forzaban a pasear por las calles del pueblo humilladas, sin poder contener sus esfínteres, sucias, deshidratadas, y además, en ocasiones las mujeres humilladas eran desnudadas para acrecentar su vejación⁶⁹ (González Duro 133-134). La exhibición de los cuerpos martirizados de aquellas que habían incumplido su cometido en cuanto a mujeres y habían ocupado un espacio social y político que no les correspondía, desde los preceptos de género del régimen franquista⁷⁰, respondía a una humillación pública que insistía en

sobre las mujeres: la de la tortura y la del aleccionamiento directo. En este sentido, la plaza me evoca el lugar de espectáculo público, donde el suplicio del cuerpo se infligía como castigo a la vista de todos. Y, por otro lado, a medida que avanza el relato, la violencia sobre el cuerpo se fundirá con la disciplina aleccionadora» (98).

⁶⁸ Así mismo, para algunas mujeres las consecuencias de este acto represivo fueron más extremas y permanentes pues debido a que las cuchillas empleadas para raparles la cabeza estaban infectadas el cabello no les creció más (Egido León, *Perdón* 46).

⁶⁹ La ingestión de aceite en ciertos casos fue extrema, a algunas mujeres las obligaron a tragar (mediante un embudo) más de un litro y debido a sus efectos (fuertes diarreas incontenibles, deshidratación, vómitos sangrientos...) morían pocas horas después (González Duro 139). La ingestión de aceite de ricino, por su parte, simbolizaba el proceso de purificación que las autoridades trataban de llevar a cabo en el resto de aspectos de la sociedad. Una higienización que se representaba en los cuerpos martirizados de las «mujeres rojas» consideradas impuras y cuya purga por medio del ricino marcaba el comienzo de la expulsión del Comunismo de España (Hernández Holgado, *Mujeres* 124). En *La voz dormida* se hace referencia a dos mujeres que sufrieron este castigo aunque con diferente resultado, en primer lugar el caso de Reme, el cual conocemos por medio de los recuerdos de Tomasa: «Señor, señor. A esa criaturita que le nació tarde [a Reme] y mal le mandó un falangista a comprar aceite de ricino. El padre le dio las perras. De su mismísimo bolsillo pagó la humillación de la Reme. Dale al niño para un litro que tu mujer se va a echar un traguito. Así lo cuenta la Reme. Un litro entero dice que le metieron a embudo delante de sus hijas. Y se ríe. Se ríe siempre al contarlo la muy inocente. (...) La Reme se ríe porque el mancebo del boticario la quería bien. Y preparó un litro de cualquier otra cosa en la rebotica cuando el niño tontito le pidió ricino, que iban purgar a su madre» (Chacón 54-55). El otro caso es el de la consuegra de Reme, a la que reprimieron junto a ella, pero con menos suerte respecto al ricino: «Le dieron aceite de ricino de verdad, y la raparon. La pobre. Solo porque creyeron que estaba celebrando la toma de Teruel./ -Y por más que se metió los dedos para vomitar, y por más que vomitó, que arrojó hasta el forro de las entrañas, no tardó en irse por las patas abajo» (Chacón 58).

⁷⁰ Esta era una respuesta a la liberación corporal de las décadas anteriores: «La liberación del cuerpo había ido extendiéndose a lo largo del siglo, pero fueron las mujeres de la República quienes pudieron vivirla con más intensidad, despojándose de todas las prendas íntimas decimonónicas y aligerando su ropa interior hasta la más fina lencería, muy de moda en esos años. Este cambio también se puso de manifiesto con el uso del maillot como prenda de baño en las playas y piscinas, aunque no escasearon las prevenciones que desaconsejaban su utilización y recomendaban bañadores con volantes y tejidos poco transparentes y ceñidos. Algunos fueron más lejos al bañarse en las escasas playas nudistas, lo que causó un notable escándalo. El control de su cuerpo, el cuidado de su físico, la higiene y la moda provocaron la aparición de prácticas como el deporte, el naturismo o la vida al aire libre. Además, la vida urbana y el trabajo extradoméstico impulsaron la reducción de la familia extensiva a la nuclear, y el uso de anticonceptivos fue determinante para decidir cuándo se tenían los hijos y cuántos se criaban, aunque tampoco hay que olvidar el proceso de secularización de la sociedad. De hecho proliferaron obras neomalthusianas y publicidad de fármacos como las píldoras Fortán que restablecían la regla, así como productos alemanes contra los dolores

arrebatárles su feminidad y dignidad para que su ejemplo sirviera de advertencia al resto de mujeres de las consecuencias que tendría cualquier subordinación (Ledesma 449).

Los capítulos 16 y 17 de esta primera parte marcan una transición entre la situación dentro de los muros de la cárcel de Ventas y la de los familiares que desde fuera se enfrentan a las dificultades y estragos de la posguerra al mismo tiempo que se encargan de ayudar a sus familiares en prisión. Así, en el primero de estos dos capítulos se anuncia la otra parte del castigo por la insurrección carcelaria: a todas las presas de la galería a la que pertenece Tomasa se les prohíbe recibir la visita estipulada. Las presas aceptan la sanción pues coincide con el regreso de la extremeña, que acusa la estancia en el «cubo» en la gran macha que presenta su falda⁷¹. Al ver esto Reme y Elvira protagonizan un episodio más de los cuidados dispensados por las familias carcelarias al ayudar a lavar su ropa y regalándole Elvira el vestido que conserva de su madre, fallecida en el Campo de los Almendros, tras lo cual se introduce el recuerdo del dolor y horror de los últimos días en las playas:

La presencia de Elvira interrumpe la conversación. Acaba de incorporarse al grupo. Lleva un vestido en las manos, y unas enaguas. Se los ofrece a Tomasa en silencio. (...) Entrega las prendas que habían sido de su madre como quien realiza una ofrenda, con la emoción de quien se desprende de su valor más preciado. (...) La última vez que vio hermosa a su madre fue con ese vestido. Estaban las dos en Alicante, en el puerto, esperando un barco que nunca llegó. (...) El vestido de su madre olía a lavanda cuando se recostaba en su regazo para dormir. Su aroma la acompañó durante sus sueños y la envolvió la mañana en la que comenzaron a oírse los gritos. (...) Fue entonces, (...) cuando la voz del cónsul sonó distinta a otras veces y muchos comenzaron a gritar. El Caudillo rechazaba la mediación de potencias extranjeras. (...) Entonces comenzaron los gritos. Entonces muchos hombres se acercaron al agua y lanzaron sus armas al fondo de la dársena. Entonces comenzaron los suicidios. Un miliciano se ahorcó colgándose de un poste de la luz, otro se ató una piedra al cuello y se arrojó al agua, y un hombre de edad avanzada se disparó en la boca a solo dos pasos de Elvira. Su madre la protegió del horror en su regazo. Y ella hundió la cabeza en el aroma a lavanda de su vestido (Chacón 63-64).

En el segundo capítulo, por primera vez en la novela cambia el espacio y también el foco de la narración, a partir de este momento y hasta el final de la primera parte, el

de la menstruación y el parto» (Martínez Rus 31-32). El Franquismo buscaba un control férreo y absoluto, para lo cual necesitaba despojar a las mujeres de la soberanía sobre sus cuerpos para que estuvieran dedicados al cuidado y a la reproducción.

⁷¹ «Están castigadas. Todas las presas de la galería número dos se quedarán sin comunicar hasta el próximo mes. Así se lo dicen a Tomasa, que las han castigado con la peor de las penas. Y le cuentan que Mercedes les impuso el castigo casi haciendo puchereros. Así se lo dicen, cuando Tomasa regresa con dolor en los huesos y la falda manchada de sangre» (Chacón 61).

narrador seguirá los pasos de Pepita, hermana de Hortensia. El capítulo abre con la desesperación de las familiares que esperan a las puertas de Ventas, que son despedidas de malas formas por Sor María de los Serafines anunciadora del castigo de las presas; se lamentan, especialmente aquellas que habían viajado a Madrid para poder realizar la única visita que podían permitirse⁷². Este, y otros episodios que analizaremos con más detenimiento, conforman la descripción y el reconocimiento que Dulce Chacón realiza de una figura fundamental en el ambiente carcelario del Franquismo: la mujer de preso.

En los diálogos recogidos en este capítulo se condensan varias situaciones paradigmáticas: el dolor por no poder ver a las presas así como la puesta en común de las ejecuciones de la madrugada anterior. Este pasaje es fundamental para el desarrollo de la personalidad de Pepita, pues tras escuchar este intercambio decide cambiar su nombre:

–¿Sabe usted si esta noche ha venido «La Pepa»?

–Sí, han sacado a tres.

La hermana de Hortensia se acercó a las mujeres que tenía delante:

–Quién es «La Pepa»?

–La «saca», niña.

–Cuando las sacan para llevárselas.

–A quién.

–Sacan a las condenadas a muerte y se las llevan.

–¿Adónde?

–¿Adónde va a ser?

No preguntó nada más. A partir de ese momento, Pepa quiso llamarse Pepita (Chacón 68).

3.4.1.2. El Madrid de la miseria y de las enlaces con la guerrilla

No obstante, en este punto vamos a centrarnos en otro de los aspectos que caracteriza a Pepita: su trabajo como enlace para la guerrilla a la que pertenecía su hermana y en la que sigue luchando su cuñado, Felipe⁷³. Mediante la narración de Pepita que en una noche

⁷² «Algunas mujeres no habían dejado de llorar desde que supieron que no entrarían al locutorio. Y algunos hombres tampoco. Benjamín estaba entre ellos, pero sus lágrimas no eran de la más amargas. Y él lo sabía. La mujer que se encontraba delante de él venía desde Huelva y se lamenta ante otra que venía de Vitoria./ -No podré volver hasta el año que viene. Dios mío, no podré ver a mi hija hasta dentro de un año. He ahorrado durante todo este año para poder venir hoy, y me tengo que ir sin verla, entrañas mías» (Chacón 67). Se recupera así, una de las líneas temáticas introducidas al principio de la novela: la preocupación de los familiares de las presas.

⁷³ Los enlaces eran las personas que servían de intermediario entre la situación en los pueblos y ciudades y los guerrilleros clandestinos en el monte. Su trabajo era fundamental para sostener la vida clandestina y también sufrieron la persecución del régimen y sus represalias, como cuenta Remedios Montero que fue tanto enlace (o punto de apoyo, como dice ella) como guerrillera de la Agrupación Guerrillera del Levante: «Los puntos de apoyo eran muy importantes para la guerrilla. Sin ellos no hubiesen podido sobrevivir en los montes, porque todo lo que necesitaban, tanto comida como información, se lo proporcionábamos los

de insomnio entabla un diálogo silencioso consigo misma en el que enumera los pormenores de su vida de posguerra y de cómo se desarrolla su vida entre la ciudad y el cerro: su trabajo, las pequeñas estrategias de supervivencia que le permiten enviar paquetes a su hermana en prisión, y, especialmente, el terror que le invade cuando recibe aviso de su cuñado, ya que esto supone que debe ir al cerro a encontrarse con él, exponiéndose a ser detenida⁷⁴.

La brutal represión hizo desaparecer la lucha abierta contra el fascismo, esto no supuso, sin embargo, su total extinción. Se creó una red de lucha clandestina en la que las mujeres también tuvieron un papel importante. Asimismo, el ingenio agudizado por el hambre, la miseria y el ansia de supervivencia hizo que las mujeres encontraran modos de resistencia en su vida cotidiana, algo que posibilitó que los guerrilleros clandestinos pudieran realizar viajes, transportaran mensajes, etc. (Nash y Tavera XII). La labor primordial que llevaron a cabo las mujeres que participaron activamente y que apoyaron la lucha clandestina consistía en actuar como enlaces entre las prisiones y las organizaciones, entre militantes y entre los organizadores, así como ayudar a estos a esconderse cuando era preciso. Este trabajo se convirtió en un pilar fundamental de la resistencia clandestina, de manera que la presencia femenina, que no era tan numerosa en

puntos de apoyo. Claro que para nosotros era bien difícil, no teníamos armas para defendernos y nos vigilaban los de los pueblos y la guardia civil, que no tenía compasión cuando descubrían a alguien que tenía contacto con la guerrilla. En el monte teníamos un camarada que se llamaba Gillem, era de la provincia de Teruel, y su mujer fue punto de apoyo. La descubrió la guardia civil y en su misma casa la golpearon hasta matarla, después la colgaron y dijeron que se había suicidado. A otros los llevaban a la cárcel y les daban tantas palizas que los que no morían, quedaban inútiles para toda la vida. Esos eran los métodos que empleaba con nosotros la guardia civil, por eso digo que era tan difícil o más que estar en el monte» (Montero 22-23). Chacón reivindica su trabajo por medio de Pepita y de otros personajes para contrarrestar la poca atención que han recibido los y las enlaces, de alguna manera *La voz dormida* responde a lo expuesto por Secundino Serrano en *Maquis: Historia de la guerrilla antifranquista*: «Si los guerrilleros antifranquistas se convirtieron en los olvidados de nuestra memoria civil a partir de reiterados análisis antihistóricos, los enlaces que coadyuvaron a esa resistencia se transformaron directamente en los seres invisibles de esa historia. Los maquis, que expusieron sus vidas en una lucha desigual, podían defenderse con las armas en la mano: frente a la brutalidad legalizada de la dictadura oponían la violencia revolucionaria de una legitimidad heredada de la República. Los enlaces, guerrilleros del llano, el eslabón último de la cadena represiva, se encontraban indefensos ante las embestidas de los aparatos coactivos del Franquismo. Unos 20000 enlaces fueron detenidos, sufrieron cárcel o murieron en la lucha contra la dictadura. Un número cuatro o cinco veces mayor participó en las redes de apoyo a la insurgencia» (*Maquis* 213).

⁷⁴ «Miró hacia el balcón, y distinguió de inmediato el mantel a cuadros, las dos servilletas y el calcetín pinzados sobre una de ellas. Felipe la llamaba. Podría fingir que estaba enferma. Podría caerse en ese mismo momento y romperse en dos. Corrió, como si pudiera huir, como si pudiera ignorar la ropa tendida en el balcón de la vecina. Corrió, derramando tras de sí la carbonilla que llevaba en su lata de cinc» (Chacón 69).

la guerrilla, sí que lo era en las redes de comunicación y de apoyo que hacían posible que la lucha en los montes y ciudades tuviera lugar⁷⁵ (Cabrero Blanco 120-121).

Cuando Pepita llega al lugar acordado y recibe las señas conocidas, el hombre que se presenta no es Felipe, sino Paulino. Este encuentro marca otra de las tramas que vertebrará la novela: la relación amorosa entre el guerrillero y Pepita. El narrador dedica los siguientes capítulos a presentar a los personajes masculinos que a partir de este momento representan la lucha guerrillera y de sus vínculos con otros personajes que pertenecía al mismo grupo. El encuentro con Pepita tiene como fin que esta haga llegar un mensaje a su jefe para que cure a un guerrillero herido, de esta manera, se recrean las estrategias de mensajes cifrados de los guerrilleros clandestinos y sus enlaces para compartir información, contactar, etc. Cuando la joven vuelve al tren escucha a otras mujeres comentar la otra cara de la represión de la lucha guerrillera: la exposición de los cadáveres de los hombres tiroteados por la guardia civil⁷⁶. En este momento, la protagonista está en un estado de apatía y de terror paralizante producido por tener que implicar al hombre para el que trabaja en su colaboración con los clandestinos, de hecho, el estrés que le supone ser la mensajera de El Chaqueta Negra⁷⁷ le provoca un colapso en cuanto habla con don Fernando. Así se introduce la trama de la relación del médico con su mujer⁷⁸,

⁷⁵ Después de los años en los que la represión fue especialmente sangrienta (la primera mitad de los años 40), fue cuando se pudo poner en pie una red clandestina de apoyo a los guerrilleros antifascistas así como las organizaciones que lucharon abiertamente contra el régimen franquista en los años 60; la mayoría tenían su origen en las relaciones y redes solidarias y de lucha creadas a partir de vivencias represivas compartidas en los primeros años de la dictadura (Cabrero Blanco 128). De manera que, el re-establecimiento y constitución de redes de solidaridad para ayudar a las familias con miembros encarceladas y a los presos, fue uno de los trabajos que recayó sobre las mujeres implicadas en la lucha antifascista clandestina aunque no el único pues también eran las encargadas de la distribución de propaganda, proveer de lugares de reunión así como de auxilio y protección a los perseguidos (Ginard 30).

⁷⁶ «–Pusieron a los vuestros en el suelo de la estación para que todo el mundo los viera antes de echarlos a la zanja. Pero saben que faltan dos muertos. Saben que dos hombres escaparon a la batida, y sospechan que uno de ellos es El Chaqueta Negra. Volverán. (...) –Todavía hay sangre, ¿la habéis visto?/ –No han consentido que nadie la limpie./ Los murmullos de sus compañeras de vagón llevan a Pepita al sobresalto./ –¿Qué sangre?/ Casi gritó./ –Chiquilla, ¿no has visto el suelo de la estación?/ No. Ella no ha visto el suelo de la estación. Ella miraba al suelo, pero no ha visto el suelo» (Chacón 87 y 91).

⁷⁷ Nombre de guerrillero de Paulino.

⁷⁸ El narrador nos cuenta que la pareja está muy distanciada por la decisión de Fernando de abandonar la medicina, después de haber estado toda la guerra trabajando en hospitales de Madrid y de haber pertenecido al bando republicano. Tanto Amparo, su mujer, como su familia pertenecen al bando fascista y por ello, interrogan recurrentemente al antiguo médico acerca de su participación en la contienda más allá de su labor como sanitario. Más adelante se nos hace saber la razón por la que don Fernando decidió dejar de ejercer medicina: participó en los fusilamientos de Paracuellos del Jarama y, aunque no estaba de acuerdo con ellos, no hizo nada para impedirlos ni para detener las matanzas: «El Gobierno había huido a Valencia. Habían huido, por mucho que se empeñaran en maquillas esa fuga. Madrid estaba sitiado. Y el capitán médico Ortega se ahoga en Paracuellos del Jarama. Se ahoga. Porque él no detuvo la masacre. El capitán médico Ortega salió corriendo y, en la carretera de Barajas, saludó a Koltsov y fue incapaz de mirarle a la cara. Se ahoga. Él vio morir a los prisioneros. No se alejó de los guardianes que disparaban. No se alejó, hasta que terminó la matanza. Miró y es culpable. Miró. Y no dijo ¡Basta! ni una sola vez. ¡Basta! Miró

que representan a la burguesía madrileña que en un panorama posbélico en el que el resto de personajes se enfrenta a la miseria económica y a la persecución política por su relación o implicación en la lucha antifascista, su principal problema consiste en un desacuerdo entre cónyuges y tienen la capacidad de celebrar comidas familiares en las que sobra comida. Esta diferencia se ve claramente en sus intercambios con Pepita, quien, por cierto, trabaja para ellos siendo su criada⁷⁹.

La otra cara de la posguerra en Madrid la representa la pensión en la que vive y que pertenece a doña Celia. Esta mujer, que pertenece al Partido Comunista en la clandestinidad y que colabora con los guerrilleros, se convierte en una figura materna que acompaña y ayuda a Pepita. Asimismo, doña Celia representa una de las formas de resistencia que pretende subvertir uno de los aspectos que caracterizaba a una de las caras más crueles de la represión: los fusilamientos en el Cementerio de la Almudena. Doña Celia da la oportunidad de despedirse a los familiares de los fusilados, proporcionándoles la posibilidad de tener un proceso de duelo que a ella misma le fue negado (Ferrán 12-15).

La primera vez que doña Celia fue al cementerio del Este, se repitió a sí misma que no volvería a hacerlo. Y fue llorando. Por Almudena lo hizo, porque doña Celia no tuvo la suerte de saber a tiempo que iban a fusilar a su hija. Ella no había podido darle sepultura, ni le había cerrado los ojos, ni le había lavado la cara para limpiarle la sangre antes de entregarla a la tierra. Almudena. Y por eso va todas las mañanas al cementerio del Este, y se esconde con su sobrina Isabel en un panteón hasta que dejan de oírse las descargas. Por eso corre después hacia los muertos, y corta con unas tijeras un trocito de tela de sus ropas y se los muestra a las mujeres que esperan en la puerta, las que han sabido a tiempo el día de sus muertos, para que algunas de ellas los reconozcan en aquellos retales pequeños, y entren en el cementerio. Y puedan cerrarles los ojos. Y les laven la cara (Chacón 106).

cómo caían los cuerpos. Y se ahoga. Miró cómo brotaba la sangre. Miró. Y le gustó mirar. Y lo sabe. Miró brotar la sangre» (Chacón 118).

⁷⁹ De hecho, el día de Navidad le hacen vestir un uniforme de criada y a servir la cena de una forma concreta. Esta situación marca y agranda la diferencia de clase entre los personajes pero Pepita idea una pequeña forma en la que aprovecharse de esta situación para ayudar a su hermana: «Después de servir el café en el salón del piano, y de ofrecer polvorones, alfajores, turrónes y peladillas en una bandeja de plata, sin mirar el brillo de la medalla que luce una solapa el padre de don Fernando ni el de los pendientes de su madre, se retira a la cocina y guarda el pavo que ha sobrado en una tartera. Y sonreirá, levemente, porque el pavo de sobra se lo ha regalado su señora, y esta misma tarde se lo llevará a Hortensia. Y Hortensia lo compartirá con su “familia”, como llama en sus cartas a las presas que están con ella; las que se reparten el hambre y la comida. Tomasa, la extremeña que nunca tiene visitas, Reme, la mujer que tiene tres hijas y un niño tontito, y Elvira, la chiquilla pelirroja a la que visita su abuelo. Sonreirá, levemente, porque su hermana se llevará hoy una sorpresa cuando descubra el pavo en el fondo de la lata. Ha sobrado bastante, suficiente para que engañen el hambre hasta mañana» (Chacón 133-134).

Tras esto la narración regresa a Ventas, el día de Navidad, en el que por la festividad la autoridad carcelaria permite que más personas visiten a las presas, de modo que muchas de ellas están ansiosas por que llegue la hora de la visita. Sin embargo, antes tienen que sufrir la humillación del clero⁸⁰ de dos formas: en primer lugar, son obligadas a asistir a una misa en la que el cura, durante su sermón, se dedica a insultarlas y a despreciarlas,⁸¹ y después, debido a que muchas de ellas se niegan a comulgar y muestran su rechazo a la imposición religiosa, la monja Sor María de los Serafines las coacciona para que besen una imagen del Niño Jesús, diciéndoles que si se niegan a hacerlo el castigo será quedarse sin la visita especial navideña:

–El culto religioso forma parte de su reeducación. No han querido comulgar y hoy ha nacido Cristo. Van a darle todas un beso, y la que no se lo dé se queda sin comunicar esta tarde.

Una a una, las presas fueron besando el pie ofrecido. Una a una, inclinaron la cabeza para besar al Niño. La Veneno lo sostenía a la altura de su estómago para obligarlas a una inclinación pronunciada. Después de cada beso, Mercedes secaba el pie de cartón piedra con un pañito de lino almidonado (Chacón 137).

Frente a este abuso de poder de la religiosa, Tomasa, a quien no visita nadie, cuando llega su turno en lugar de besar la escultura la muerde y le arranca un dedo, provocando un momento de locura, a lo que la monja responde propinándole una paliza y enviándola al «cubo» (Chacón 138).

La unión de los dos mundos, el de las presas y el de Pepita y el resto de familiares (entre los que se encuentran los guerrilleros⁸²) tiene lugar el día de visita especial de Navidad. En este momento se introduce a un nuevo personaje: Sole y lo primero que hace es ayudar a Felipe a que vea a Hortensia con la ayuda de su hija y acompañarla ya que

⁸⁰ La presencia de la Iglesia y del clero en las cárceles femeninas fue mayor que en las masculinas y su poder fue en consonancia, en las cárceles femeninas en las que tenían autoridad para castigarlas, eran responsables de las clases y de supervisar el trabajo de los talleres así como de la administración y el abastecimiento de las prisiones (Hernández Holgado, *Mujeres* 218-220).

⁸¹ «La actividad de la galería número dos derecha comenzó como siempre temprano. A las siete de la mañana se levantaron las presas. Era el día de Navidad, y era día de visita. Asistieron a misa obligadas, como todos los días de precepto, pero solo algunas comulgaron. Los demás permanecieron de pie en señal de protestas durante toda la liturgia y escucharon con la cabeza alta las imprecaciones que el cura les dirigió en la homilía: / -Sois escoria, y por eso estáis aquí. Y si no conocéis esa palabra, yo os voy a decir lo que significa escoria. Mierda, significa mierda» (Chacón 135).

⁸² Tras ser operado por don Fernando, Felipe anuncia a Pepita su inminente visita a Ventas para poder reunirse con Hortensia. Comienza así la historia de amor de la pareja que, como ya anunciamos, va a atravesar toda la novela y tendrá mayor protagonismo en la tercera parte. Antes de acudir a Ventas, los guerrilleros preparan y ultiman los detalles de su exilio a Toulouse, que emprenderán después de visitar a Hortensia. La operación de Felipe marca también el comienzo de la relación amorosa entre Pepita y Paulino que será interrumpida temporalmente por el exilio de los guerrilleros.

debido al avanzado estado de su embarazo tiene que ir al baño a menudo. En este ir y venir Hortensia rememora las torturas tras su detención⁸³.

Como ya hemos comentado, este es un momento especial para el que se preparan tanto las presas⁸⁴ como los familiares que se dirigen a la prisión y se reúnen en la puerta. En la cola de espera para entrar a Ventas Paulino, de incógnito, busca a Pepita pero en su lugar encuentra a su abuelo quien le pone al corriente de la suerte que corrieron su madre y su hermana después de que él las llevara a Alicante. Todos se unen y consiguen entrar al locutorio donde Reme conoce a su nieto, Hortensia y Felipe se ven por última vez y Paulino se reencuentra con Elvira. Todo ello ocurre mientras una guardiana vigila las conversaciones e intenta humillar a reclusas y familiares recitando como una letanía el último parte de guerra:

La guardiana que recorre el pasillo central camina despacio con los brazos en jarra. Mira a la derecha y a la izquierda con el ceño fruncido. Observa a los familiares. Vigila a las presas. Es La Zapatonos, y murmura en voz baja una letanía, la misma que masculla siempre que le toca el turno de locutorio. Algunos creen que reza una oración. Pero no. Repite una y otra vez el último parte de guerra. El parte que su admirado Generalísimo escribió por primera vez de puño y letra. Estando enfermo de gripe, con fiebre, lo escribió de puño y letra. Y ella aprendió de memoria: *En el día de hoy, cautivo y desarmado el ejército rojo, han alcanzado las tropas Nacionales sus últimos objetivos militares. La guerra ha terminado.* Mira a las presas. Mira a sus familiares. Y repite su desprecio, una y otra vez: *Cautivo y desarmado el ejército rojo.*
Una y otra vez: *Cautivo y desarmado* (Chacón 154).

3.4.2. Segunda parte: Castigo

La segunda parte de la novela recupera la narración en los momentos inmediatamente posteriores a la visita del día de Navidad, cuando las reclusas intentan grabar en su memoria las apariciones especiales de ese día: el nieto de Reme, el marido de Hortensia, y el hermano de Elvira. Todas lo hacen en silencio y sin exteriorizar sus sensaciones ni

⁸³ «Treinta y nueve días pasó en Gobernación. Treinta y nueve días y muchas palizas y muchas horas de rodillas pasó en Gobernación. Pero Hortensia no quiere pensar en eso. Se sienta en el retrete, se toca las rodillas y piensa en Felipe. (...) La curó una vez, solo una vez, cuando llegó de Gobernación. No le preguntó qué le dolía, él solo quería saber por qué la llevaron allí. Le dijo que en la cara no tenía nada, y ella no podía ni abrir los ojos de la hinchazón. Se toca las rodillas y recuerda» (Chacón 148).

⁸⁴ «Las presas de la segunda galería derecha podrán reír cuando se estén arreglando para acudir al locutorio. Cuando la agitación bulliciosa por la alegría del encuentro con sus familiares les haga olvidar la tristeza que les produjo la imagen de Tomasa, intentando mantener el equilibrio, saliendo a empujones a su castigo. Podrán reír cuando olviden la pena que sintieron al verla caminar abrochándose el vestido de la madre de Elvira. Solo entonces, cuando las reclusas estén preparándose para la visita, podrán reír. Y será Reme la que provoque sus risas. Se pellizcará, como todas, los pómulos, para que el color lleve a su rostro un aspecto un poco más saludable, un poco menos demacrado y famélico...» (Chacón 139).

sentimientos pues saben que si pierden los nervios o si lloran abiertamente, las guardianas las castigarán. Y eso ocurre⁸⁵. Elvira, incapaz de controlar la conmoción de volver a ver a su hermano, llora desconsolada y es castigada por Sor María de los Serafines: se la lleva, y cuando vuelve, su melena, el atributo que se resalta una y otra vez en la novela, ha desaparecido ya que el escarmiento de la monja consiste en rapar a Elvira con el fin de humillarla⁸⁶. Se introduce así el tono y la temática que va a atravesar toda esta parte de la novela: las represalias más extremas a las que se sometió a las mujeres pertenecientes al bando vencido.

Ninguno de los intentos de sus compañeras por consolarla ayuda, la situación solo cambia cuando, después del incidente, las reclusas abren los paquetes de sus familiares. El tono de la escena cambia radicalmente, ya que Hortensia recibe un vestido confeccionado por su hermana que le transmite el mensaje de que quiere que deje de vestir de luto⁸⁷, a Reme su marido le envía jamón en lugar de jabón, que era lo que ella

⁸⁵ «A La Veneno le irrita que las internas pierdan el control. Y Elvira comienza a perderlo. No permitirá sus lágrimas. No permitirá que revolucione a las demás. (...) La disciplina comienza por el control. La hermana María de los Serafines lo sabe. Y está dispuesta a castigar a la niña pelirroja que no va a morir. La mira con desprecio mientras Elvira llora y revuelve su melena con las dos manos después de arrojar su lazo a los pies de la monja, después de arroja a sus pies su desesperación. (...) / La va a castigar, sí. / –Sabe de sobra que no quiero lágrimas aquí. Sabe de sobra que no consiento ni una sola rabieta. Lo sabe. Y, por si se le ha olvidado, yo se lo voy a recordar» (Chacón 162).

⁸⁶ «La melena roja de Elvira ha dejado de ser de Elvira. Antes de cortársela, La Veneno le hizo una trenza. De raíz, se la cortó de raíz en presencia de La Zapatones, que estaba de pie frente a Elvira, la barbilla adelantada hacia ella y las piernas abiertas, vigilante, con los pulgares colgados de su cinturón, ordenándole que no se moviera. / –No se mueva. / Se la cortó de raíz, La Veneno. Después entregó su trenza roja a La Zapatones. Y La Zapatones la metió en la bolsa donde guardan el pelo para venderlo. / –A ver si ahora aprende. / Ha aprendido Elvira. No debe llorar. Regresa a la galería número dos sin su melena. No debe llorar. Y no llora. Se sienta en su petate tapándose la cabeza con las manos y se lamenta sin llorar. / –Me han robado el pelo. (...) Y dice que se lo han robado porque muchas presas venden su cabello a las monjas, para comprar en el economato de la prisión» (Chacón 164-165). De este modo, Dulce Chacón muestra otra cara de la represión dentro de las cárceles que estaba íntimamente relacionada con la represión pública. Y es que en las cárceles también se rapaba a las presas, para castigar su comportamiento, como parte de la reeducación de prisión. Como le ocurre a Elvira, si una presa no había sido rapada con anterioridad, este acto no solo tenía un carácter humillante sino que también suponía la desposesión de un atributo propio del que se podía obtener una oportunidad para mejorar su situación (González Duro 169) como expresa el personaje de *La voz dormida* en la cita anterior.

⁸⁷ «Lo primero que vio Hortensia entre las cosas que le había enviado Pepita fue su vestido. Un vestido. Un vestido de franela gris, cuajado de pequeñísimos ramilletes blancos. / –Quiere que me alivie el luto» (Chacón 166). La referencia a la tela del vestido ha aparecido antes en una prolepsis mediante la que la narradora reincide en el trágico final de Hortensia. Además, puede resultar llamativo que Pepita escoja una tela gris para animar a su hermana a aliviar el luto pero esta elección alude a las reglas de vestuario que existían en Ventas, otra de las medidas para controlar y humillar a las presas, algo que las presas intentaban subvertir: «Otra forma de rebeldía fue el atuendo. Puesto que la misión fundamental de la prisión franquista era someter, doblegar, las presas –mujeres, al fin y al cabo– se apresuraron a dignificar e individualizar su atuendo. (...) Aunque todas debían compartir el obligado uniforme de la prisión, adecuaron talla, subieron dobladillos, cosieron pinzas e incluso hicieron aparecer sus cuellos blancos superpuestos sobre el atuendo carcelario. No estaban permitidos los adornos ostensibles, pendientes demasiado largos, cintas de colores o pequeños colgantes. Pero se las arreglaron para no perder su individualidad» (Egido León, *El perdón* 173).

había pedido, lo cual da una nota cómica a la situación, y Elvira olvida por un segundo la pérdida de su cabello por el regalo de su abuelo: un trozo de turrón.

El banquete de Navidad pone de relieve una de las principales preocupaciones de las reclusas y de sus familiares: la alimentación, que en las cárceles franquistas destacaba por su escasez⁸⁸. Más allá de todos los relatos acerca del hambre que nos han llegado, hoy sabemos que la gran mayoría de las enfermedades que sufrían los presos y presas se debía a la desnutrición, tanto es así, que muchas de ellas, de hecho, murieron a causa de esto⁸⁹. De este modo, la responsabilidad de garantizar una alimentación algo más completa recayó en las familias, que desde fuera de la cárcel, se tuvieron que encargar de destinar parte de los pocos recursos que tenían a la subsistencia de los familiares encarcelados⁹⁰. Otro elemento mediante el que los y las reclusas podían complementar la mísera dieta carcelaria fueron los economatos, donde los familiares ingresaban dinero con el que las reclusas pudieran comprar alimentos y braserillos con los que poder cocinar dentro de la cárcel (Vinyes 117-119).

Volviendo a la novela, los familiares, tras la visita, deshacen las uniones que les han permitido entrar todos a comunicar y se dirigen cada uno a sus casas. Todos salvo Pepita y Paulino que, bajo la excusa de acompañar al abuelo de este, aprovechan para estar juntos. Cuando se quedan solos Paulino le expone a Pepita su intención de exiliarse junto a Felipe para seguir luchando desde Francia y para intentar prevenirla: «La mujer que comparte mi suerte ha de saber que la suya puede ser muy negra»⁹¹ (Chacón 170). Esto

⁸⁸ Es por ello por lo que, cuando Tomasa sugiere, en una de las asambleas carcelarias realizar una huelga de hambre para protestar por la imposición religiosa se rechaza: «Tomasa, indignada, pidió al salir una asamblea extraordinaria y propuesto en ella una huelga de hambre hasta que el cura les pidiera perdón por sus insultos./ –¿Más hambre?/ Era Reme, que miró a Hortensia con desesperación en los ojos, como pidiéndole pan./ –Más hambre no, por Dios./ Algunas mujeres apoyaron la idea de la huelga, y Hortensia tomó la palabra: / –Hay que sobrevivir, camaradas. Solo tenemos esa obligación. Sobrevivir./ –Sobrevivir, sobrevivir, ¿para qué carajo queremos sobrevivir?/ –Para contar la historia, Tomasa./ –¿Y la dignidad? ¿Alguien va a contar cómo perdimos la dignidad?/ –No hemos perdido la dignidad./ –No, solo hemos perdido la guerra, ¿verdad? Eso es lo que creéis todas, que hemos perdido la guerra./ –No habremos perdido hasta que estemos muertas, pero no se lo vamos a poner tan fácil. Locuras, las precisas, ni una más. Resistir es vencer» (Chacón 135-136).

⁸⁹ «El hambre era una continua pesadilla. Los años de la inmediata posguerra fueron los más duros en cuanto a la supervivencia en todos los aspectos de la vida. Si no había comida fuera de la cárcel, más difícil era que la hubiera dentro. Las presas solo disponían del rancho, que todas coinciden en describir como un caldo inmundito, a menudo negruzco, en el que apenas encontraba algún trozo de patata, de zanahoria o de algo masticable» (Egido León *Perdón* 164).

⁹⁰ Las autoridades carcelarias permitieron la entrada de paquetes con objetos y alimentos cocinados en prisión, algo que benefició al Estado pues les permitió reducir el gasto de la asignación alimenticia de los y las presas que recibían comida del exterior (Vinyes 118).

⁹¹ Esta afirmación hace referencia a que las mujeres de militantes y personas destacadas en el bando republicano, a pesar de no haber tenido ninguna implicación personal en actividades y asuntos políticos, fueron cruelmente humilladas y rechazadas socialmente, por la simple razón de que sus maridos, padres,

es, Paulino, quien no va a renunciar a sus ideas ni a la lucha advierte a Pepita de las consecuencias que puede conllevar estar relacionada con un clandestino; esto alude a lo que ha recibido el nombre de «responsabilidad subsidiaria»⁹². Y, de hecho, esas advertencias se cumplen poco más adelante en la novela cuando Pepita es detenida por recibir una carta proveniente de Francia. Doña Celia, que asiste por segunda vez a la detención de alguien querido, pide ayuda a don Fernando, ya que su padre tiene influencia en la policía franquista, pues es consciente de los maltratos y la violencia de los interrogatorios policiales, e incluso utiliza esto como excusa para apremiar a su padre para que actúe cuanto antes⁹³. En Gobernación, Pepita aterrada ve cómo unos policías arrastran el cadáver de una mujer que ha muerto como consecuencia de las torturas, y la reconoce, se trata de Carmina, una de las enlaces de la guerrilla en Madrid mediante la que Pepita recibía los mensajes de Felipe y Paulino.

Esta no es la primera vez que en la novela se alude al trato vejatorio al que se sometía a las personas detenidas en las comisarías: como ya hemos comentado, Elvira también las sufrió y Hortensia tomó la decisión de unirse a su marido en la lucha clandestina estando embarazada, precisamente, para evitar que los interrogatorios continuaran.

Alcohol. Alcohol le frotó el dentista en las heridas y fue peor que cuando le echaban vinagre allí, en el segundo piso de Gobernación. Había un crucifijo en la pared de aquel cuarto del segundo piso de Gobernación, y muchos garbanzos sobre una tabla con sal en el suelo. A las dos o a las tres de la mañana la subían siempre, y luego la bajaban entre dos, porque ella no podía ni mantenerse derecha. Treinta y nueve días. Treinta y nueve días sin hablar con nadie. (...) Rabia. Rabia es lo único que ella sentía cuando le echaban vinagre en las heridas. Rabia. Solo la rabia mantuvo sus labios apretados. Solo la rabia los despegó para gritar el dolor en el vientre.

—No le pegues ahí, so bestia, ¿no ves que está preñada? (Chacón 148-149).

De este modo, la autora rescata una cuestión en la que no se incidía demasiado, y es que, a pesar de que cuantitativamente los represaliados fueron en su mayoría hombres,

hermanos, etc. sí militaban en algún partido o sindicato o por su participación en la guerra (Sierra Blas 380-381).

⁹² Uno de los cargos más achacado a las mujeres en los procesos judiciales y que se refiere a la represión que al no poder ser ejercida sobre los hombres era dirigida a las mujeres: «Un exponente evidente del propósito último de la represión, *doblegar* cualquier conato de alteración del orden social establecido, *someter* cualquier atisbo de individualidad en el colectivo femenino, es el elevado porcentaje (75 condenas) de mujeres procesadas por su relación con hombres del bando perdedor, lo que no en vano se ha definido como delito consorte, es decir, el atribuido a mujeres condenadas a muerte por ser madres, hijas, hermanas, esposas, novias o amigas de hombres pertenecientes al bando republicano» (Egido León, *Perdón* 118).

⁹³ «Estamos a un paso de la Puerta del Sol, si nos vamos ahora, es posible que lleguemos a tiempo./«—¿A tiempo de qué?/ —Papá./ En el tono de su voz, don Fernando quiso expresar lo evidente. Dijo Papá, por no decir Lo sabes perfectamente. Y el padre lo entendió./ —Vamos./ Vamos, dijo el médico que conocía el tratamiento que recibían los detenidos y el estado en el que salían de Gobernación» (Chacón 192).

las mujeres también sufrieron en carne propia las torturas que las autoridades llevaban a cabo en las comisarías y cuarteles⁹⁴. Estas eran terriblemente duras, no solo consistían en golpes y todo tipo de tormentos dolorosos que en algunos casos, debido a la brutalidad de los torturadores, llegaban a resultar mortales⁹⁵. La situación en las salas de interrogatorios (es decir, en las que estas torturas tenían lugar) no podía ser más aterradora, todo se basaba en la indefensión de la persona detenida que solía ser desnudada y humillada⁹⁶. Los interrogatorios eran extremadamente violentos y buscaban deshumanizar al detenido de tal manera que diera la mayor cantidad de información que tenía⁹⁷. En otras palabras, la tortura era uno de los medios por los que se mostraba y transmitía el estado de control absoluto al que aspiraba el Régimen franquista y que la autoridad (policía y militares) podían ejercer con total impunidad en estos lugares (González Duro 147-148).

⁹⁴ Estas fueron especialmente brutales después de finalizar la guerra debido a los intentos de reorganizar los organismos políticos para comenzar la lucha antifascista clandestina en el estado, por lo que la obtención de información por parte de la autoridad se convirtió en un factor que aumentó el horror de las torturas en los interrogatorios (Egido León, *Perdón* 52). Además, los interrogatorios que incluían torturas no los sufrían únicamente los detenidos por su supuesta filiación a la guerrilla, en muchas ocasiones la policía capturaba y torturaba a los familiares de los militantes conocidos y escondidos para provocar y conseguir que llamaran la atención o se descubrieran y así poder detenerlos. Este el caso del padre de Hortensia y Pepita, quien muere a consecuencia de las torturas a las que lo someten con el objetivo de detener a Hortensia y a su marido (Corredera González 151-152).

⁹⁵ A partir de 1940 aquellos que eran detenidos por sospechas de su participación o apoyo al maquis eran brutalmente torturados, este es el caso de Carmina, como ya hemos comentado. Por otro lado, las torturas llevadas a cabo en los interrogatorios y en las cárceles pierden, en este momento, su espectacularidad y el componente vejatorio y ejemplarizante para convertirse en una práctica oculta de la que todo el mundo tenía conocimiento pero que no se hacía de manera pública, como hemos señalado al comentar el intercambio entre don Fernando y su padre. De este modo, la tortura funcionaba como un medio por el cual extender el miedo a las represalias y a los interrogatorios (Corredera González 151). Tal y como Foucault explica en *Vigilar y castigar* en los siglos XVIII y XIX en Europa paulatinamente había desaparecido la concepción del tormento de los cuerpos como un espectáculo público, tanto que esto había desaparecido de los sistemas penales y jurídicos (*Vigilar* 17-18). El caso de la represión posterior a la Guerra Civil española, por tanto, es una excepción que recuperó la vieja consideración del castigo corporal como algo público y de deshumanización de la persona castigada (Quílez Esteve 492). No obstante, sentimos necesario matizar las afirmaciones de Foucault y de Quílez Esteve ya que, en el caso de las mujeres, convertir el suplicio femenino en un acto público no solo formó parte de la represión franquista sino que sigue siendo una práctica que podemos identificar en la forma de abordar y de informar sobre asesinatos o violaciones a mujeres hoy en día, como explica Nerea Barjola: «(...) para las mujeres ni se ha producido una nueva forma de ejercer castigo sobre sus cuerpos, ni tampoco una desaparición del cuerpo supliciado y su exposición pública. Los relatos sobre el peligro sexual tienen la particularidad de aleccionar y castigar, y a la par exponer el cuerpo supliciado» (37). El texto de Barjola muestra el aleccionamiento que al que fueron sometidas las mujeres tras el caso Alcàsser y el relato de terror sexual que se creó en torno a este suceso.

⁹⁶ «En la tortura se explota la vulnerabilidad del cuerpo al sojuzgamiento; el hecho de la interdependencia es pisoteado. El cuerpo que existe en su exposición y proximidad respecto a los demás, a la fuerza externa, a todo lo que podría sojuzgarlo y someterlo, es vulnerable a los daños; los daños son la explotación de esa vulnerabilidad» (Butler, *Marcos* 92-93).

⁹⁷ Las mujeres durante estos interrogatorios, además de sufrir golpes y otro tipo de suplicios (descargas eléctricas), eran violadas. Así, la violación no era únicamente una forma de hacer sufrir e intentar quebrar a la detenida para que confesara y diera toda la información que tuviera, sino que también era una forma de someterla como mujer (Corredera González 152).

En *La voz dormida*, gracias a la intercesión de don Fernando, Pepita no es torturada pero sí despedida del trabajo mediante el que conseguía sobrevivir y mantener a su hermana. Además, al salir de Gobernación su ya antiguo jefe, muestra su verdadera cara interrogándola e incomodándola al preguntarle de todas las formas posibles si ha dado su nombre a la policía. En este momento, Pepita se da cuenta de que ese hombre no la ha ayudado por ser su empleada, por aprecio personal o por su relación con el Partido Comunista, sino para asegurar su posición social y su seguridad personal. La joven consigue salir airosa de esa situación gracias a la carta de Paulino, quien en adelante se llamará Jaime, en la que el guerrillero había escondido las claves para que solo ella pudiera conocer su procedencia al mismo tiempo que le daba a ella una coartada que la ayudara a hablar de él sin incriminarse⁹⁸.

Otra de las consecuencias de la detención de Pepita es la incorporación de don Fernando como el nuevo médico de la cárcel de Ventas. A medida que este se familiariza con la situación sanitaria de la prisión, el narrador nos muestra las condiciones higiénicas inexistentes y la indiferencia de las guardianas a las que les corresponde cuidar a las enfermas⁹⁹. Don Fernando introduce cambios por medio de los que pretende mejorar la situación de las presas, y que incluyen incluso a Tomasa, que había sido castigada el día de Navidad y aislada en el «cubo», donde ha sufrido un abandono tan extremo que el médico teme que muera. Por este motivo, discute con directora, quien es contraria a aliviar levemente el régimen de aislamiento, aunque termina aceptando que se le permita a la reclusa tomar el sol cuando no haya nadie más en el patio, por su lado, Sole idea una estrategia con el fin de acelerar la recuperación de Tomasa: alimentarla sin que la autoridad carcelaria lo sepa usando una sonda¹⁰⁰ (Aguilar Staker 5).

⁹⁸ «Nadie podría descubrir al leer aquella carta que Jaime ocultaba a Paulino. Nadie, excepto Pepita. Ahora sabe por qué utilizó unas claves que solo ella podía descifrar. Y sabe por qué ha inventado una historia, lo sabe con certeza cuando se dispone a contarla, y descubre que él no la inventó para protegerse, sino para protegerla a ella» (Chacón 198).

⁹⁹ «El hacinamiento en la enfermería de la prisión provincial de Ventas produjo en el doctor Ortega un extraño sentimiento de horror, mezcla de impotencia, repugnancia y lástima. Todas las camas se encontraban ocupadas por dos presas. Las enfermas compartían los lechos de sábanas escasas en limpieza, y faltos de mantas. Pelagra, disentería, sífilis, desnutrición, tuberculosis, todo tipo de enfermedades, contagiosas o no, aquejaban a las mujeres que respondieron en un hilo de voz a las preguntas de don Fernando, cuando éste recorrió la primera sala que le mostró la Zapatones. (...) / –¿Cuántas enfermas hay aquí?/ La Zapatones no supo contestar:/ –De un día para otro cambian, doctor./ –¿Cómo es eso?/ Unas se mueren, otras no./ La desidia de La Zapatones señaló el estado de aquel lugar donde los quejidos se confundían con la debilidad de las toses» (Chacón 200).

¹⁰⁰ El cuidado maternal adquiere en *La voz dormida* muchas versiones, pero una de las más llamativas es la forma en la que Sole consigue alimentar a Tomasa, muy enferma por encontrarse recluida en la celda de castigo, mediante una sonda de la que tiene que succionar la comida, emulando la lactancia de bebés. En este caso, sin embargo, la «lactancia» tiene lugar entre dos mujeres adultas debido a que una de ellas no

El tercer tipo de castigo que se introduce en esta segunda parte que, como ya hemos comentado, Dulce Chacón dedica al castigo femenino, no es otro que las sacas, es decir, las dinámicas represivas que consistían en la conducción de los y las reclusas al cementerio de la Almudena, de madrugada, donde eran fusiladas¹⁰¹. En *La voz dormida* la presa protagonista que sufre y mediante la que se representa esta forma represiva es Hortensia. Poco después de Navidad conoce finalmente su condena: le imponen la pena de muerte, que no se hará efectiva mientras esté embarazada¹⁰²:

Se acaricia los pendientes, y regresa al papel. Escribe que le gustaría estar con Felipe. Y que desea que la criatura llegue antes que la ratificación de la sentencia, porque sabe que va a morir y no quiere que su hijo muera con ella. Todas sus compañeras saben que Hortensia va a morir (Chacón 211).

puede alimentarse por sí sola por el régimen de castigo en el que se encuentra y por la enfermedad y debilidad que este le ha ocasionado: «Nadie vio a Sole llenar un bote con una ración doble del puré que le daban a las enfermas. Nadie la vio tomar una sonda de la enfermería. Y nadie sospechó que cuando dijo que el suelo de la galería de las celdas de castigo estaba sucio y se ofreció a fregarlo, ya había escondido la comida de Tomasa en el fondo del cubo de cinc que llevaba en la mano. Tres golpes dio en la puerta metálica. Por la cerradura coló su voz para pedirle a Tomasa que se acercara. Después introdujo un extremo de la sonda en el bote de puré el otro lo deslizó por el orificio destinado a la llave. Y alzó el bote. Tomasa vio la punta de goma que asomaba, vio caer una gota. Se arrodilló, levantó la cara y acercó la boca. Y succionó, como un ternero se alimenta de la ubre de su madre» (Chacón 207).

¹⁰¹ Según los registros de las ejecuciones llevadas a cabo entre 1939 y 1944, solo en el cementerio del Este fueron asesinadas 87 mujeres después de ser condenadas en juicios sumarísimos. Esto contradice lo establecido por el régimen en lo referente a la inferioridad femenina que le impedía ocupar el mismo lugar que los hombres. Algo que al parecer no podía aplicarse a estas mujeres que murieron al lado de sus compañeros frente a los piquetes de fusilamiento (Hernández Holgado, *Mujeres* 121). Cuando sus familiares eran ejecutados la responsabilidad de indagar los pormenores de sus muertes y los trámites para intentar conocer el lugar en el que eran enterrados e incluso la exhumación de los cadáveres, cuando era posible, para enterrarlos en un lugar en el que poder visitarlos también recaía en las mujeres aunque no siempre pudieron encontrarlos (Sierra Blas 390). Además, «(...) las mujeres del bando perdedor no dispusieron, en la mayoría de los casos, ni de una simple tumba a la que llevar sus flores. El dolor, enterrado en la profundidad de los recuerdos que no se podían airear por temor a la represalia subsidiaria, y el silencio constituyeron su único bagaje para enfrentarse al desconuelo de la pérdida y a la evidencia del olvido» (Egido León y Fernández Asperilla 69). Debido a que las sacas se hacían de noche y a la notificación previa ni a los condenados ni a las familias; estas últimas solían enterarse cuando los funcionarios de las prisiones rechazaban la comida que llevaban a la cárcel, lo cual era absolutamente humillante y reafirmaba la posición de inferioridad de los vencidos (Corredera González 154-155). En *La voz dormida* también se recoge un ejemplo de este tipo de humillación: «No le traigas más comida, no la va a necesitar, dice que le dijeron en la puerta de la cárcel de Porlier. Y rechazaron la lata cuando Pepa se disponía a entregarla» (Chacón 25-26).

¹⁰² En lo referente a las mujeres embarazadas que eran condenadas a muerte existía una ley que prohibía llevar a cabo la ejecución de las reclusas mientras la gestación siguiera su curso, de manera que permanecían en las galerías de las condenadas a muerte hasta que daban a luz y posteriormente eran fusiladas (Vinyes 88). Las presas embarazadas condenadas a muerte eran víctimas de la doble moral que caracterizó al Franquismo. Mientras, por un lado, el nacionalcatolicismo se dedicaba a difundir propaganda pro-natalidad y el Estado franquista premiaba a las familias muy numerosas; por el otro, las madres «rojas» en la cárcel sufrían todo tipo de suplicios, entre ellos destacamos el de las mujeres embarazadas y condenadas a muerte a quienes se les otorgaba un periodo de gracia que no solía rebasar los 40 días después de dar a luz (Hernández Holgado, *Mujeres* 169-170). De esta manera, estas mujeres vivían los últimos meses de sus embarazos sabiendo que en el momento en el que sus hijos nacieran comenzaría la cuenta atrás que las llevaría frente al pelotón de fusilamiento.

No obstante, Hortensia teme que la fusilen sin haber dado a luz. Frente a la amenaza de la saca las compañeras de celda se vuelcan con la condenada intentando acompañarla en todo momento¹⁰³, tranquilizándola y evitando alimentar las esperanzas vanas, pues todas ellas convivieron con las jóvenes conocidas como las Trece Rosas¹⁰⁴ poco antes de su ejecución y su caso las impactó especialmente por la injusticia que se cometió con ellas¹⁰⁵ y con sus familias cuyos intentos de salvarlas fueron en vano y al final lo único que recibieron fueron las cartas que escribieron la madrugada de su fusilamiento¹⁰⁶. En la novela se reproduce la que Julia Conesa escribió a su familia y una intervención del narrador para incidir una vez más en el objetivo de la novela: evitar el olvido de las personas represaliadas por el régimen franquista.

¹⁰³ «Reme y Elvira permanecerán junto a Hortensia fingiendo calma. Elvira dará sus clases de alfabetización solo cuando las dé Hortensia. Reme no irá al taller de costura para no dejar sola a su compañera ni un solo instante, y las tres dejarán de acudir a la ventana para ver a Tomasa» (Chacón 214).

¹⁰⁴ Lo ocurrido con las conocidas como *Trece rosas* se ha convertido en un símbolo de la represión y de la brutalidad franquista. El suceso al que se refiere es el del fusilamiento de 56 militantes de las JSU la madrugada del 5 de agosto de 1939, entre los que estaban las 13 jóvenes a las que se les ha dado el nombre de «rosas», habrían sido 57 si no hubiera habido un error tipográfico con el nombre de una mujer que finalmente sería fusilada el 9 de febrero de 1940. Todos ellos fueron juzgados y condenados en dos consejos de guerra (uno para los hombres y otro para las mujeres) en los que se les declaró culpables del delito de adhesión a la rebelión, castigado con la pena de muerte (Hernández Holgado, *Mujeres* 231). Aunque estos fusilamientos se han relacionado con el asesinato del Comandante Gabaldón, su hija y chófer, a modo de represalia; la realidad es que las detenciones se produjeron a lo largo de la primavera de 1939 por las declaraciones de José Pena Brea, secretario general del Comité Provincial de las JSU, obtenidas bajo tortura, meses antes de la muerte de Gabaldón (Hernández Holgado, *Mujeres* 234-235). En *La voz dormida* se alude a este suceso en numerosas ocasiones, especialmente, en los recuerdos de las reclusas: «Y quisieron veinte por uno. Sesenta jóvenes de las Juventudes Socialistas Unificadas fueron juzgados y condenados por atentar contra el Movimiento Nacional Triunfante. Un escarmiento, y en dos días los llevaron a todos a la tapia. Hay presos que han vivido meses pendientes de su ejecución, y años, como ella (...) Pero Reme no puede dejar de pensar en las trece menores, aunque le pida a Hortensia que no piense en ellas. Se las llevaron a la capilla en la medianoche del día siguiente al juicio, el cuatro de agosto. (...) Reme piensa en aquel cuatro de agosto. Recuerda la palidez de la funcionaria que fue a buscarlas, el susto que llevaba en el cuerpo tapado con la capa azul marino. Recuerda que Victoria comenzó a llorar cuando la despertaron. Abrazó a una compañera y lloró el desconsuelo de su madre, su hijo mayor acababa de morir en comisaría, y ella y Gregorio, los dos hijos que le quedaban, morirían al alba. Primero Juan, ahora Goyito y yo, repetía llorando» (Chacón 213 y 215).

¹⁰⁵ Al principio de los 40 debido a la superpoblación no había un pabellón de condenadas a muerte de manera que las guardianas debían ir recogiendo a las mujeres una a una, después eran conducidas a una sala que funcionaba como capilla donde las reclusas esperaban hasta que las llevaran a las camionetas que iban desde Porlier (cárcel masculina) hacia el cementerio (Hernández Holgado, *Mujeres* 227-229). Debido al impacto y a las consecuencias del fusilamiento de *Las menores* o *trece rosas* las autoridades carcelarias vieron necesaria la apertura de una galería de penadas que facilitara las sacas y evitaba situaciones como la vivida el 5 de agosto que revolucionó a todas las reclusas (Hernández Holgado, *Mujeres* 255).

¹⁰⁶ «Reme y Elvira temen que no sirva de nada. Como de nada sirvieron las firmas que recogieron las madres de Las Trece Rosas ni los suplicatorios que escribieron solicitando clemencia./ «No. De nada sirvió la firma que Dolores Conesa estampó en un documento el mismo día cinco de agosto de mil novecientos treinta y nueve, año de la Victoria, sin saber que su hija había sido fusilada ya» (Chacón 218). De igual manera, una de ellas había sido indultada pero la orden de indulto no llegó hasta el día siguiente, nada detuvo el afán de demostrar hasta dónde estaba dispuesto a llegar para conseguir el control absoluto de la población, cualquiera podía ser el siguiente en engrosar las listas de ejecución (Egido León, *Perdón* 64-65).

Madrid, 5 de agosto de 1939

Madre, hermanos, con todo el cariño y entusiasmo os pido que no lloréis ni un día. Salgo sin llorar, cuidado a mi madre, me matan inocente pero muero como debe morir una inocente.

Madre, madrecita, me voy a reunir con mi hermana y papá al otro mundo pero ten presente que muero por persona honrada.

Adiós, madre querida, adiós para siempre.

Tu hija que ya jamás te podrá besar ni abrazar.

JULIA CONESA

Besos a todos, que ni tú ni mis compañeras lloréis.

Que mi nombre no se borre de la historia.

No lloréis por mí. Elvira controla su llanto. Revuelve su maleta simulando que la ordena de espaldas a Hortensia, para recordar a Julita. Recordarla, para que no se borre su nombre.

No, el nombre de Julita Conesa no se borrará en la Historia.

No (Chacón 220).

Así, en los últimos capítulos de la segunda parte de la novela se recrea el proceso judicial, la espera y el cumplimiento de la sentencia de Hortensia. Comienza con el día de la ratificación de la condena¹⁰⁷, la noche de la saca, que supone un momento de mucha tensión para todas las reclusas, y que coincide con el momento en que Hortensia rompe aguas y tras un parto muy largo y complicado nace su hija, a la que llama Tensi, como quería Felipe. Tras el nacimiento, Sole, que ha ayudado como comadrona a don Fernando, insiste en una de las peticiones que Hortensia ha repetido una y otra vez a lo largo del parto: que el médico interceda para que las guardianas entreguen la niña a su hermana ya que, al nacer la criatura, el fusilamiento de la madre está muy próximo¹⁰⁸, en ese momento el médico relaciona a la mujer a la que acaba de asistir con Pepita, su antigua criada y con Felipe, el hombre al que curó en un piso clandestino. Desde el nacimiento de la niña Pepita acude todos los días a la prisión para asegurarse de que no mandan a la niña a un orfanato, y todos los días es despachada por la funcionaria de la puerta de malas maneras hasta que un día, en lugar de echarla, le dicen que espere y sin darle ninguna explicación Mercedes le entregará a la niña y las pertenencias de Hortensia. La

¹⁰⁷ Lo cual se representa en la novela por medio de un gesto de las reclusas: «A todas las verá mirar un momento hacia lo alto. Y sabrá que todas llevan una misma esperanza. Una esperanza idéntica. Y las verá regresar sin ella, mirando las doce hacia la tierra» (Chacón 225).

¹⁰⁸ «Van a fusilar a Hortensia./ –¿Cómo dice?/ –Estaban esperando a que naciera la niña. (...)/ –¿Y qué puedo hacer yo? Yo no pudo hacer nada. Si usted se lo pide, lo hará. Hoy es día de visita, estará en la puerta. Usted solo tiene que decirle que le mande recado de que la niña ha nacido ya, y que venga por ella. (...) Lo hará. Le dirá a Mercedes que busque a la hermana de Hortensia en la puerta, sin saber que la hermana de Hortensia se llama Pepita» (Chacón 230-231).

confirmación del fusilamiento de su hermana le llega de mano de doña Celia cuando le da un trozo de la tela del vestido que ella misma hizo en Navidad¹⁰⁹.

Tomasa también se entera del fusilamiento de Hortensia mientras se encuentra en la celda de aislamiento. Sufre y se desespera porque, debido a su encierro, no puede despedirse de su compañera y resuenan en su cabeza las últimas palabras de esta en la última asamblea carcelaria a la que pudo acudir en Navidad, poco antes de ser castigada.

Tomasa no pudo despedirse de Hortensia. Acurrucada en su dolor a oscuras, en su celda y en silencio, se niega a dejarse vencer. Nuestra única obligación es sobrevivir, había dicho Hortensia en la última asamblea a la que ella asistió. Sobrevivir. Tomasa no permitirá que el dolor la aplaste contra el suelo. Sobrevivir. Locuras, las precisas, había dicho Hortensia. Locura. Ronda el silencio. El silencio hace su ronda y ronda la locura. Sobrevivir. Y ronda y ronda. No se lo vamos a poner tan fácil. No. Tomasa no pudo despedirse de Hortensia. Se acurruca en su dolor. Sobrevivir. Y contar la historia, para que la locura no acompañe al silencio. Se levanta del suelo. Contar la historia. Se levanta y grita. Sobrevivir. Grita con todas sus fuerzas para ahuyentar el dolor. Resistir es vencer. Grita para llenar el silencio con la historia, con su historia, la suya. La historia de un dolor antiguo que ahoga el llanto de no haber podido despedirse de Hortensia. Tomasa camina dos pasos al frente, da la vuelta y recorre la celda, otros dos pasos.

Volver.

Llora.

Y cuenta a gritos su historia, para no morir (Chacón 236).

Como podemos observar en la cita, Hortensia hace un llamamiento entre sus compañeras a sobrevivir para contar la historia, sus historias, y Tomasa empujada por el dolor y la desesperación cuenta, por fin, pues hasta este momento nunca había dado ningún dato acerca de su pasado, el asesinato de su familia y su paso por distintas cárceles y campos de concentración¹¹⁰.

La segunda parte cierra con el relato de la saca: desde el momento en el que Mercedes se entera y avisa a las reclusas de la inminencia de la saca, hasta el instante en el que se

¹⁰⁹ «Al cumplirse un mes y medio del nacimiento de la niña, cuando Pepita llegue temprano a la puerta de la prisión para preguntar por Hortensia, la portera no le contestará que regrese el día de visita. (...) La funcionaria con moño en forma de plátano aparecerá al cabo de unos minutos. Le entregará a Pepita una bolsa de labor, y a la niña que lleva en los brazos. Y entonces Pepita sabrá que esa misma mañana regresará su luto riguroso./ Cuando llegue con su dolor a la pensión, doña Celia la estará esperando. A su rostro asomará la angustia de buscar palabras que sirvan para nombrar la muerte. Pero al ver a la niña en brazos de Pepita, sabrá que no es necesario nombrarla./ –Le he lavado la vara./ Le he lavado la cara, le diré./ –Y le he cerrado los ojos./ Y le ha cerrado los ojos./ Y le entregará un pequeño trozo de tela cortado a tijera./ Un pequeño trozo de franela gris, con florecitas blancas» (Chacón 235).

¹¹⁰ Algo que comentan sus compañeras de celda: «[Hortensia] Escribe que a Tomasa le han “dado cubo” para quince días. Reme le está haciendo la trenza. Escribe en su diario que a la extremeña le han debido de pasar cosas muy malas, porque nunca quiere hablar de por qué la trajeron aquí. Dicen que estuvo dos años en Olivenza, con la pena de muerte. Escribe que Tomasa siempre pregunta por el mar. A todo el mundo le pregunta lo mismo» (Chacón 56).

produce el fusilamiento. Cuando Reme, Elvira y Sole se enteran de que esa misma noche van a «sacar» a Hortensia se cuelan en el pabellón de madres¹¹¹, al que la habían trasladado, para pasar con ella sus últimas horas. De este modo, se introduce, brevemente, la situación de las madres en Ventas que destacaban por la miseria, la falta de higiene y la muerte prematura de las criaturas¹¹². En el pabellón de madres, Sole, Elvira y Reme acompañan, consuelan y muestran su cariño a Hortensia hasta que la guardiana aparece para llevarla a capilla. En este momento, la reclusa condenada protagoniza uno de los instantes de resistencia y de enfrentamiento con la autoridad más impactantes de la novela, y es que mientras recoge sus cosas y termina de vestirse para ser ejecutada, la Zapatonos, encargada de separarla de sus compañeras, aprovecha para intentar humillarla y ejercer su autoridad una vez más, pero Hortensia no solo no deja que sus palabras la mortifiquen sino que además, contesta firmemente: «¿No ve que me estoy poniendo mi propia mortaja?» (Chacón 243). Esto deja a la funcionaria sin oportunidad de réplica ni de continuar sojuzgándola. También se hace referencia a su tenacidad y aplomo frente a los chantajes del capellán y de las monjas que la separaron de su hija y utilizaron el llanto incesante de la cría para convencerla de confesarse y comulgar¹¹³, pero ella se mantuvo

¹¹¹ Las madres reclusas y las mujeres que dieron a luz dentro de la Cárcel de Ventas estuvieron al principio mezcladas con el resto de presas hasta que en 1939 se abrió una galería especial para ellas, sus condiciones no cambiaron sustancialmente, pues la asignación de comida y la falta de higiene siguieron siendo los mismos (Hernández Holgado, *Mujeres* 174).

¹¹² A pesar de que la presencia de niños no fue una novedad propia de las cárceles franquistas, las condiciones en las que tenían que vivir y que originaron un índice de mortalidad infantil muy elevado sí ha llamado la atención sobre la forma en la que se afrontó en las prisiones durante el Franquismo la estancia de los niños. Y es que, en general, no se tomó ningún tipo de medidas adicionales para acoger a las criaturas en prisión ni para cubrir sus necesidades más básicas: no tenían una alimentación propia, de manera que los lactantes solo podían recibir alimento de los cuerpos desnutridos de sus madres (que en muchas ocasiones no podían proporcionárselo) o comer el mismo rancho que ellas, lo cual los hacía estar tan mal alimentados como ellas. La malnutrición se unió a la falta de higiene y a unas condiciones sanitarias tan precarias que eran casi inexistentes (lo cual hacía que enfermaran con facilidad), del mismo modo, no se proveía a las madres con pañales lo cual las obligaba a improvisar con sus propias ropas y no podían lavarlos tan asiduamente como sería necesario (Egido León, «Roja» 26-27). Como consecuencia, la mortandad infantil llegó a unas cotas tan altas que las presas crearon grupos de solidaridad en los que participaban todas dando parte de su asignación alimentaria e higiénica, con el objetivo de mejorar, en la medida de lo posible, las condiciones de los niños y de sus madres. El número de niños que sobrevivieron gracias a estas acciones fue muy pequeño, lo cual no resta valor a la iniciativa de las presas que resultó decisivo para que los pocos que lo hicieron sobrevivieran (Vinyes 74). Juana Doña da testimonio de esta iniciativa: «Se trataba de ayudar de forma colectiva para aminorar la mortandad de los niños. Cada reclusa debía dar un trozo de su ya escaso pan, dos dedos de agua del bote que le daban por la mañana y la mitad del jabón que recibiera de las familias; las compañeras de cocina se comprometieron a robar todo lo que pudiesen, e igualmente las compañeras de cocina se comprometieron a robar todo lo que pudiesen, e igualmente las compañeras que ayudaban a meter los cántaros de leche a la prisión y que nadie conocía su destino. Se creó un comité en cada departamento para organizar la ayuda» (Doña 142-143).

¹¹³ A las reclusas se les obligaba a participar en los ritos religiosos y eran chantajeadas para llevarlos a cabo: ir a misa, comulgar, confesarse antes de ser fusiladas bajo la coacción de impedirles escribir a sus familias para despedirse o incluso obligarlas a bautizar a sus hijos o a ser bautizadas (Egido León, «Roja» 33). Este fue el caso de Matilde Landa, conocida en Ventas por organizar la *oficina de penadas* en la que prestaba

impertérrita y coherente con sus principios¹¹⁴. Lo último que se narra es la petición de entregar para la niña sus pertenencias (los cuadernos y sus pendientes) y la actitud de Hortensia frente al piquete y la pequeña acción de una mujer que, tras la descarga, se acerca a los cadáveres y al ver el de Hortensia además de cortar un trozo de la tela de su vestido le cierra los ojos y le lava la cara.

3.4.3. Tercera parte: Formas de resistencia

En esta tercera parte se presentan las distintas maneras en las que las mujeres participaron e hicieron frente al régimen franquista: en primer lugar, por medio de lo que nosotros denominamos maternidad subversiva¹¹⁵, y de la que ya hemos enumerado

ayuda a las mujeres condenadas a muerte explicándoles sus casos y dando apoyo moral. Tras haberle sido conmutada la pena de muerte por 30 años de reclusión, fue trasladada a la Cárcel de Palma de Mallorca donde fue sometida a una constante tortura psicológica y chantaje moral durante más de dos años. Matilde Landa se suicidó lanzándose por una ventana para evitar a toda costa ser bautizada a la fuerza después de haberse resistido por todos los medios a su alcance durante mucho tiempo. No obstante, su voluntad y determinación no tuvieron el resultado esperado pues tras su caída Matilde Landa no murió inmediatamente sino que estuvo agonizando cerca de una hora, tiempo que las autoridades carcelarias y religiosas de Palma aprovecharon para bautizarla en *artículo mortis* y mostrar el poder del nuevo Estado sobre las reclusas (Hernández Holgado, *Mujeres* 270-272 y 275). Si se quiere saber más acerca de la vida de Matilde Landa se puede consultar este libro: Ginard i Féron, David: *Matilde Landa. De la Institución Libre de Enseñanza a las prisiones franquistas*. Barcelona, Flor del Viento, 2005.

¹¹⁴ «–Dicen que la nueva la acompaña a la capilla y se quedó fuera con la hija toda la noche. Y que la niña no paró de berrear de hambre, criaturita./ –Y que el cura la quiso convencer para que confesara y comulgara. Le dijo que su deber era salvarle el alma, y que si se ponía en orden con Dios le dejaban que le diera la teta a la niña. Pero ni confesó ni comulgó, no consintió, esa mujer tenía los principios más hondos que el propio corazón» (Chacón 243).

¹¹⁵ Esta idea pretende reflejar y condensar dos cuestiones: por una parte, la subversión de la maternidad impuesta y tradicional que podemos ver en *La voz dormida* desde los preceptos de Judith Butler, es decir, desde la conciencia de que tal subversión no se realiza desde una posición externa o alternativa al régimen patriarcal y franquista en el que se enmarcan las representaciones a las que nos referimos sino que son una suerte de reacción que surge de la misma imposición de la maternidad: en palabras de la teórica estadounidense: «Para escapar de la emancipación del opresor en nombre del oprimido, es preciso reconocer la complejidad y la sutileza de la ley y desprendernos de la ilusión de un cuerpo verdadero más allá de la ley. Si la subversión es posible, se efectuará desde dentro de los términos de la ley, mediante las opciones que aparecen cuando la ley se vuelve contra sí misma y produce permutaciones inesperadas de sí misma. Entonces, el cuerpo culturalmente construido se emancipará, no hacia su pasado “natural” ni sus placeres originales, sino hacia un futuro abierto de posibilidades culturales» (Butler, *Género* 196). Y por otra parte, el hecho de que esta subversión se produce por las razones que la motivan y su capacidad resistente e incluso emancipadora. Y es que las maternidades que encontramos en la novela de Dulce Chacón no representan nuevas formas de cuidado ni de sostenimiento de la vida, sino que parten de las convenciones maternas más tradicionales: madres abnegadas, cuidadoras sin remuneración material, un trabajo que se realiza a cambio de una satisfacción personal, como «un acto de amor» y que, en opinión de Federici la cual compartimos, responden a una: «... ideología que contrapone la familia (o la comunidad) a la fábrica, lo personal a lo social, lo privado a lo público, el trabajo productivo, es útil de cara a nuestra [de las mujeres] esclavitud en el hogar que, en ausencia de salario, siempre ha aparecido como si se tratase de un acto de amor» (*Patriarcado* 38) y por tanto, no han formado parte primordial de la crítica a la explotación capitalista y se han naturalizado como la condición propia de las mujeres. Sin embargo, en la novela son empleadas por sus protagonistas para contravenir las represalias franquistas y para incidir en la importancia de los lazos creados desde el afecto, el cuidado mutuo y la lucha compartida, que en muchas ocasiones son más fuertes y efectivos que los vínculos de sangre. En resumen, lo que entendemos, o lo que

algunos casos, pero en esta parte se muestran más claramente por medio de la relación entre Pepita y Tensi. La novela pone en valor la insubordinación de los vencidos al crear comunidades y familias que no responden exactamente a lo que promovía el régimen como la familia católica y tradicional. En segundo lugar, se introduce la lucha clandestina de los guerrilleros y la participación femenina en ella. Por último, nos centraremos en lo que conllevaba ser una mujer de preso y en su importancia en la creación y mantenimiento de la red de solidaridad con los reclusos.

3.4.3.1. Maternidades subversivas y familias escogidas

La maternidad es uno de los temas tratados en la novela de Chacón, y es que la mayoría de los personajes actúan como la madre de otra en algún momento del texto. No obstante, la representación de la maternidad en *La voz dormida* no está totalmente sujeta a los estereotipos de madre entregada, amorosa y sufriente. Las madres que aparecen en la novela de Chacón sufren, debido a las circunstancias en las que se encuentran y cuyas consecuencias son, en general, muy desgraciadas. Sin embargo, entre todo el dolor y la miseria en las que se encuentran estas mujeres no se dejan vencer por el horror y se cuidan unas a otras creando nuevos modelos maternos, transgresoras en algunos casos y que se erigen como otra manera de resistir a la dictadura (Merlo 7). Así, la mayoría de estas maternidades a las que nos referimos se basan en la adopción¹¹⁶ y en la transgresión de crear unos lazos emocionales tan fuertes bajo el férreo control de las autoridades y que se basan en el apoyo mutuo, en la solidaridad ideológica y en el compartir una lucha política¹¹⁷.

identificamos como «maternidad subversiva» es la aplicación de rasgos propios de la maternidad pero sin responder a las expectativas tradicionales sino para luchar contra el Franquismo.

¹¹⁶ Así, la adopción se presenta en la novela como una forma de resistencia a la represión y sus consecuencias, específicamente a la destrucción de familias por la muerte o desaparición de varios de sus miembros. Frente a esta situación las mujeres en *La voz dormida* construyen nuevos contextos y comunidades familiares basados muchas veces en la adopción, la cual les permitía seguir con sus vidas (Ferrán 5). Son varios los ejemplos de la novela. El más claro probablemente sea el de Tensi hija de Hortensia que es adoptada por Pepita después del fusilamiento de su madre; otro caso es el de Tomasa, una mujer adulta que ha perdido a todos los integrantes de su familia debido a la represión en Extremadura y que termina siendo «adoptada» por Reme y su familia tras convivir en la cárcel.

¹¹⁷ Este es el caso de Reme, la reclusa de más edad de la familia carcelaria que adopta esta posición respecto a sus compañeras de celda, especialmente con Elvira, la más joven que perdió a su madre en las detenciones masivas en el puerto de Alicante (Ferrán 8-9): «-No se estrena, Reme, no se estrena./ -¡Sangre mía! Le dice sangre mía, aunque en esta ocasión Reme no piensa en sus hijas y le acaricia la cabeza» (Chacón 164-165). Esta actitud de Reme tiene una respuesta por parte de Elvira, cuando sufre otro de los ataques de fiebre en el Cerro, y en su delirio se entremezclan imágenes y recuerdos de Ventas, y vuelve a llamar a su madre, pero en esta ocasión la voz que escucha y que anhela no es la de Martina (la madre que murió en el campo de los almendros) sino la de Reme («Abre los ojos y los vuelve a cerrar. Y se deja llevar por una

Por otro lado, en la novela, las madres son también las transmisoras de la memoria de la represión, así, Tomasa, la única superviviente de su familia es la madre que recuerda el final de sus hijos y no permite que caigan en el olvido; Hortensia pese a ser fusilada antes de ver crecer a su hija, le deja su memoria escrita para que la reciba cuando sea mayor; Doña Celia conserva la memoria de su hija y en nombre de esa memoria se dedica a dar consuelo a las familias de los fusilados que esperan en la puerta del cementerio, haciéndoles saber dónde y cómo han muerto (Merlo 10).

La tercera parte de la novela abre con las tribulaciones de Pepita al tener que ocupar el lugar de su hermana y criar a su sobrina. La niña constituye la única certeza que tiene en este momento, pues su cuñado sigue exiliado con su pareja y no sabe nada de ellos y de su hermana, solo le queda un puñado de objetos que a partir de este momento se convertirán en «objetos de memoria»¹¹⁸ mediante los cuales invocar la figura de Hortensia: dos cuadernos de tapas azules dedicados a Felipe y a Tensi, los pendientes, la sentencia a muerte, el trozo de tela que le entregó doña Celia y la última carta que la reclusa escribió en la capilla antes de ser fusilada. Esta carta estaba dirigida, precisamente a Pepita y en ella, Hortensia le dejaba instrucciones para ayudarla a criar a la niña¹¹⁹. En la misma escena se muestra otra maternidad subversiva, a la que ya hemos aludido pero que en este punto se reivindica en la voz de la protagonista: la de doña Celia respecto a Pepita¹²⁰ (Merlo 5).

Mientras tanto, en Ventas, celebran el Día de la Merced, una ocasión especial en la que las autoridades permitían la entrada en prisión de niños y niñas para que sus madres y padres (en las cárceles masculinas) pasaran un tiempo junto a ellos sin la separación de

voz que le ofrece un abrazo. Una voz desde muy lejos, desde muy dentro:/ –Ven, sangre mía» (Chacón 304). Como podemos observar en esta escena de la novela, la maternidad, como una gran parte de las relaciones creadas y presentadas en *La voz dormida*, se expresa mediante gestos insignificantes algunos, pero que van conformando todo un imaginario colectivo acerca de la maternidad carcelaria y la protección y cuidado entre las presas que esto supone (Merlo 3).

¹¹⁸ Este sintagma propone un paralelismo entre los «lugares de memoria» propuestos por Pierre Nora en su obra del mismo nombre, pero aplicado a ciertos objetos que, debido a su relación con una persona desaparecida (como en el caso de Hortensia y sus pertenencias) que pierden su utilidad convencional y se convierten en depositarios de la memoria de estas, de tal manera que en adelante se emplean como medio por el que evocar el pasado compartido con ellas y sus vidas.

¹¹⁹ «Sí, en la capilla de Ventas, en su última noche, Hortensia escribió la carta que vencerá el pudor de Pepita. En ella le ruega que cuide de Tensi y le pide que le lea su cuaderno en voz alta, para que su hija sepa que siempre estará con ella. Le pide también que le lea el cuaderno de Felipe, “así la niña irá conociendo a su padre”, y que le entregue sus pendientes cuando sea mayor» (Chacón 253).

¹²⁰ «–Y lo que no se puede también lo hace usted [doña Celia], y no me lo quiera negar, que nunca le agradeceré bastante todo lo que yo le debo. Que cuando me despidió el señorito usted me acogió como a una hija y me consiguió los ajueres que mejor se pagan en todo Pontejos. Y si no es por usted, yo me habría largado ya a Córdoba sin perro que me guarde. Y usted lo sabe y lo sé yo. Y lo sabe el que hay en lo alto, si es que en lo alto hay alguien» (Chacón 254).

los locutorios de visita habituales. En *La voz dormida* Chacón incluye ejemplos de las situaciones que generalmente se daban este día: por una parte, Reme, para quien la visita supone un momento dulce y satisfactorio¹²¹; y por otro, Josefina, una madre que no reconoce a sus hijas salvo por el luto y sus edades, todo debido al tiempo que ella lleva en prisión y al fusilamiento del padre de las niñas y se lamenta por ello¹²².

El contraste que podemos observar entre la escena que comparten Pepita y doña Celia y la visita especial en la cárcel constituye uno de los ejemplos de la novela no solo de la maternidad subversiva, sino de las consecuencias de la represión franquista que se subvierten y confrontan por medio de la construcción de nuevos núcleos familiares. Así, la creación de nuevos vínculos y núcleos de cuidado que surgen en situaciones adversas como en las que se encuentran los personajes de la novela de Chacón, se presenta como la respuesta resistente a una de las formas de represión que más afectaba a las mujeres, dado que la responsabilidad de garantizar el mantenimiento de las familias tradicionales¹²³. Y es que uno de los aspectos de la represión a la que se sometía a las

¹²¹ «Reme no quiere escuchar sus lamentos, se sienta en la silla de anea que le regaló Benjamín y saborea los besos de su nieto, los abrazos de su hijo pequeño y sus risas atronadoras, su escándalo al correr hacia ella tirando de la mano del niño que nació en León, que apenas podía seguirle en la carrera. Saborea los besos que le dieron y los besos que ella dio, con la mirada perdida...» (Chacón 271).

¹²² «Algunas se preguntaban si reconocerían a los niños, otras estaban seguras de que no sería así. Junto a Reme, una madre se apretaba las manos con tanta fuerza que acabó por clavarse las uñas. La cancela acababa de abrirse. Dos niñas vestidas de luto fueron las primeras en entrar. La mayor no superaba los seis años, y le daba la mano a la pequeña. / –¿Son esas? / –No lo sé, hace cuatro años que no las veo. No sé, no sé. / Era la mujer que se clavaba las uñas la que dudaba. Había sido detenida junto a su marido al comenzar la guerra, una semana después de dar a luz a su segunda hija. Las niñas se quedaron con la abuela paterna. Ella fue trasladada de una cárcel a otra y acababan de traerla desde Saturrarán. Fue allí, en un convento habilitado para penal situado en el límite de Guipúzcoa con Vizcaya, donde recibió la única carta de su suegra; le contaba que su hijo había muerto y le enviaba un retrato de las niñas. He podido ahorrar unas pesetillas, le escribí, para hacer un retrato de tus hijas y que puedas verlas. Pero no llegó a verlas. Rompieron la fotografía ante sus ojos por haberse negado a rezar el rosario, y después, rasgaron la carta despacio. Al ingresar en Ventas, se enteró de que hacía más de dos años que habían fusilado a su marido. (...) / –Soy vuestra madre. / Y abrió los brazos, esperándolas. Pero las niñas no se soltaron las manos. No hicieron ademán de acercarse al abrazo ofrecido. (...) / No esperó más, apretó a sus hijas contra sí cuando éstas empezaron a llorar. El llanto desconsolado de la madre se oír poco después en la galería número dos, derecha. / –Mis pequeñas no me conocen, se han asustado de mí. Las he asustado» (Chacón 270-271). Chacón introduce así una referencia a todas las mujeres que sufrieron a consecuencia de la separación entre madres e hijos podía producir situaciones muy dolorosas, como que no las reconocieran por el estado en el que las había dejado la prisión o por los largos años que habían transcurrido y que les había impedido verlos crecer (Egido León, «Roja» 41-42).

¹²³ Esta concepción del rol femenino provenía de: «Arquetipos femeninos, nada originales para la población, que a su vez eran herederos de los modelos de la burguesía española y las teorías biologicistas del pensamiento del XIX, que funcionaron como instrumentos de sumisión de la mujer respecto del hombre apelando a factores biológicos, psicológicos y neurológicos» (Piérola Narvarte 110). Esto es, detrás de la justificación de la subordinación femenina justificada por medio de discursos absolutos con aspecto científico y biologicista, lo que hay realmente es un proceso histórico social por el que se ha construido un sistema de géneros que se basa en: «... un contrato de intercambio no consignado por escrito: soporte económico y protección que da el varón a cambio de la subordinación en cualquier aspecto, los servicios sexuales y el trabajo doméstico no remunerado de la mujer» (Lerner, *Patriarcado* 326). Sin embargo,

mujeres identificadas como «rojas» consistía en dificultar cuando no impedir la supervivencia y la posibilidad de seguir adelante pese a las represalias, todo desde la premisa de que estas mujeres que no respondían a las expectativas del rol asignado bajo el régimen y por lo tanto «no merecían» ser madres, y si ya lo eran, no merecían poder mantener a sus hijos e hijas (González Duro 180).

3.4.3.2. La lucha clandestina antifranquista de Cerro Umbría

3.4.3.2.1. La despedida de Ventas

Tras las visitas, como ya hemos señalado, las reclusas pasaban un tiempo saboreando la reunión con sus seres queridos¹²⁴, pero en esta ocasión esta rememoración es interrumpida por Tomasa que apremia a Sole para que lea los mensajes que Amalia introduce clandestinamente en prisión. De esta manera, el lector lee el que va a ser el siguiente hito de la novela y que marcará decisivamente un cambio de focalización de la narración. En el mensaje las reclusas leen lo siguiente: «“Arriba el telón” sigue en marcha y sin cambios/ ¡Suerte chiquetas!» (Chacón 272). En este mensaje reconoce Elvira la voz de su hermano y gracias a los pensamientos de este personaje conocemos los planes de huida de Sole en el que intervendrá la actriz Antoñita Colomé¹²⁵. Así, durante una representación realizada por las presas, aparecen dos falangistas con una orden para trasladar a Sole, pero uno de ellos se fija en Elvira y exige llevársela. Frente a esta orden la guardiana conocida como La Zapatones se muestra reticente: «La última que se llevaron así me la devolvieron hecha una pena» (Chacón 278), pero termina accediendo.

consideramos importante apuntar en este momento que la falsa debilidad o inferioridad femenina es el resultado de un proceso socio-histórico por el que la identidad relacional, «...un tipo de identidad que no tiene ninguna relación, (...) con el cuerpo de las mujeres, sino con la falta de control tecnológico y la incapacidad de explicar el mundo a través de la razón científica, con la falta de poder...» (Hernando 78) y que es la que se identificaba generalmente como la propia de las mujeres fue devaluándose paulatinamente hasta que se estableció una relación desigual de poder entre hombres, poseedores y usuarios de la razón y la tecnología (poder) y mujeres, encargadas de mantener un entorno que haga posible el sostenimiento de la vida y de vínculos relacionales (Hernando 129).

¹²⁴ «Elvira se pierde en la mirada azulísima de su abuelo, en sus ojos de mar que le recuerdan a los ojos de su madre y le traen siempre la calma. Aunque, hoy, cree que le ha visto llorar. Sí, le ha visto intentar secar el mar con un pañuelo. (...) / Y Sole parpadea sentada en su petate enrollado contra la pared del pasillo, intentando grabarse en los más hondo los minutos que ha durado la visita de su hija. Uno a uno. Diez minutos» (Chacón 271).

¹²⁵ «Pero Elvira no se pondrá nerviosa, no. Ella estará atenta. Y cuando doña Antoñita Colomé, la invitada, fija un desmayo, interrumpirá la representación de *La Tempranica* y bajará del escenario con todas las demás. El resto, será confusión. Será confusión para que dos camaradas disfrazados con los uniformes que Reme ha confeccionado en el taller de costura reclamen a Sole. No dirá que sospecha que uno de ellos es su hermano. No lo dirá, pero va a estar al tanto. Y aprovechará la confusión para acercarse a la puerta» (Chacón 273).

Este breve intercambio hace referencia a otra de las formas de represión sexual que sufrieron las mujeres y a la que no se atiende normalmente: la violación. En *La voz dormida* se alude específicamente a las agresiones sexuales cometidas por policías o militares, con la complicidad de los altos mandos y de las responsables de las prisiones, contra mujeres presas que después eran devueltas a las celdas, algunas en estados lamentables por la brutalidad con la que eran tratadas¹²⁶ (González Duro 169).

3.4.3.2.2. La violación dentro de las cárceles franquistas

Consideramos importante en este punto ahondar brevemente en esta cuestión ya que la violación fue otro de los modos específicos mediante los que se reprimió a las mujeres. Se trataba de un componente de la cultura de la guerra¹²⁷ que, más tarde, se extendió formando parte de los rituales de tortura a las detenidas¹²⁸. La violación a la «mujer roja»¹²⁹ (recordemos que este término acogía también a madres, hijas, hermanas, parejas,

¹²⁶ «Según el testimonio de José Cortés, recogido por Fuensanta Escudero, en la cárcel de Murcia “se sacaba a las mujeres y abusaban de ellas has seis o siete tíos”. Hubo una presa que estaba embarazada y de la que abusaron siete guardianes, haciéndole después abortar, para fusilarla más tarde. En las cárceles no se hablaba apenas de los frecuentes abusos sexuales que se cometieron especialmente con las presas jóvenes, y hubo muy pocos funcionarios o guardianes que fueron expedientados por ello. En la mayoría de los casos se toleraba, se les restaba importancia o finalizaban con traslado del funcionario en los pocos casos que fueron denunciados. En la prisión de Albacete, algunos funcionarios utilizaban su poder indiscutible para “relacionarse” con las presas jóvenes, que día a día, y de dos en dos, eran sacadas a un cuarto que había debajo de la escalera principal para ser abusada sexualmente» (González Duro 170-171).

¹²⁷ Esta situación de indefensión de las mujeres violadas responde al *estado de excepción* en el que se encontraba el Estado Español bajo el régimen franquista: «Con el estado de excepción se introducirán una serie de particularidades, que permitirán justificar el crimen al margen de la sociedad. El estado de excepción es un instrumento peligroso, en él y a partir de él se proclama la suspensión temporal de todos los derechos. Es decir, el régimen sexista habilita el estado de excepción legitimando la autoridad del soberano y el ejercicio de la violencia sobre el cuerpo de las mujeres. Esta legitimidad no escrita, aunque sí sancionada socialmente, es la metáfora mejor custodiada de la figura del *estado de excepción*. Dicho de otra manera, el estado de excepción se habilita siempre en el marco de la normativa social: es la norma quien lo convoca, permite y cobija. Sin normativa que lo configure no podría implementarse. En estado de excepción todo puede suceder al abrigo de la suspensión» (Barjola 219).

¹²⁸ Estas mujeres se encontraban en una suerte de *tierra de nadie* pues no se encontraban bajo la protección de ningún hombre, pues estos habitualmente habían muerto o se encontraban detenidos o en prisión, además, se trataba de mujeres que de una manera o de otra habían transgredido los límites del comportamiento femenino que se consideraba aceptable dentro del régimen franquista adentrándose en este espacio en el que «el orden patriarcal habilitar para poder desarrollar –o no– correctivos sexistas. El orden social prevé esta posibilidad y legitima esos espacios en los que cualquiera pueda acceder al cuerpo de las mujeres» (Barjola 218).

¹²⁹ Esta denominación se popularizó por medio de las investigaciones consideradas científicas de Vallejo Nájera en las que se difundió la idea de que las mujeres acusadas de «rojas» (entre las que se incluía a todas cuyos maridos habían tenido alguna actividad política aunque ellas no la hubieran realizado, así como a sus hijos e hijas) estaban infectadas por la enfermedad del marxismo (Egido León, «Roja» 15); el cual debía ser extirpado de raíz evitando su propagación, en la que las mujeres tenían un papel fundamental. Por su parte, Ricard Vinyes afirma lo siguiente respecto a los trabajos pseudocientíficos de Vallejo Nájera: «Vallejo iniciaba un camino inédito al psiquiatrizar la disidencia. Urdió la raíz del Mal y construyó la deshumanización del “otro”, contribuyendo al necesario distanciamiento psicológico y moral de los que desde la función pública debían tratar con los disidentes y, en este caso, los capturados y sus familias. Eran

etc.) se convirtió en un método de reafirmación de la victoria del bando fascista que perseguía, por medio de la agresión sexual, someter, castigar y humillar a las mujeres que hubieran tenido, o hubieran pertenecido al bando republicano (González Duro 68-69). Se convirtió en un acto político que respondía a lo expuesto por Foucault respecto de las dinámicas de poder¹³⁰; esta violencia ejercida sobre las mujeres y sus cuerpos constituía una expresión (extrema) de la hegemonía de los hombres vencedores hegemónica en la sociedad al mismo tiempo que contribuía a la represión política que se estaba llevando a cabo. Esto es, en la violación a «mujeres rojas» se encontraban y unían en un solo acto (y, materialmente, en el cuerpo femenino) la expresión violenta de dos situaciones de subalternidad¹³¹: la victoria bélica del bando franquista y la posición superior del hombre sobre la mujer en el régimen.

En la novela, sin embargo, al relatar la salida de la cárcel de los falangistas¹³² y de las reclusas sabemos por la pregunta que uno de ellos dirige a Elvira que los que entraron

Pobres por culpa propia, inferiores y portadores de la destrucción racial. La banalidad dañina de su retórica científicista provocó los aplausos del Nuevo Estado e impregnó al universo penitenciario de la sociedad de la Victoria. Torturadores y señoras del Auxilio Social, ministros del Estado o de la Iglesia podían estar tranquilos: el adversario o desafecto no era más que un sujeto con unas características psicológicas innatas, históricamente degenerativas, que hacían de él un infrahombre, un individuo, una mujer sin basamento ético» (Vinyes 69-70); los resultados de los experimentos que Vallejo Nájera realizó durante la guerra fueron publicados junto a Eduardo M. Martínez bajo el título «Psiquismo del fanatismo marxista. Investigaciones psicológicas en marxistas femeninos delincuentes», *Revista Española de Medicina y Cirugía de Guerra*, 9, año II, mayo de 1939, pp. 398-413. Este y otros trabajos que abordaban el mismo tema fueron la gran aportación de los «médicos» adeptos al régimen que sirvió como justificación científica y filosófica para la eliminación sistemática de los integrantes del bando republicano (Vinyes 61). Además de lo que podemos leer en su libro *Irredentas*, Ricard Vinyes, también ha publicado otros análisis acerca de la influencia de los trabajos de Vallejo Nájera, destacamos el artículo: «Construyendo a Caín. Diagnóstico y terapia del disidente: las investigaciones psiquiátricas de Antonio Vallejo Nájera con presas y presos políticos», *Ayer*, 44, 2001, pp. 227-250.

¹³⁰ «Toda relación de fuerza implica en todo momento una relación de poder (...) y cada relación de poder reenvía, como a su efecto, pero también como a su condición de posibilidad, a un campo político del que forma parte. Decir que “todo es político” quiere decir esta omnipresencia de las relaciones de fuerza y su inmanencia en un campo político...» (Foucault, *Microfísica* 158-159). Juana Doña escribió respecto a las violaciones: «Las violaciones de las detenidas nada tenían que ver con el deseo sexual, eran simplemente un acto de poder y humillación» (171). La violación fue, asimismo, uno de los medios por los cuales se buscaba reeducar a las mujeres demostrándoles que la hegemonía franquista en lo referente a los roles de género se fundamentaría en el sometimiento de las mujeres (y de sus cuerpos) a la voluntad y deseo del hombre (González Duro 161-162). En numerosas ocasiones, se violó a mujeres en presencia de familiares o de detenidos como medio de humillación en el que el sometimiento del cuerpo femenino las deshumanizaba y convertía en una forma de conseguir su objetivo (Ginard 32).

¹³¹ En este caso aplicamos a la situación de las mujeres bajo la dictadura franquista la consideración de «subalternas» que Gramsci presenta en sus *Cuadernos de la Cárcel* (1981, ed. crítica de Valentino Gerratana) al hablar de la condición de subordinación de las clases dominadas respecto a las clases dominantes en el seno del sistema capitalista.

¹³² Los uniformes de falangistas que llevan los guerrilleros se confeccionaron en Ventas para hacer posible la huida y de este modo, se presenta una de las formas de resistencia más importantes que se llevaron a cabo en la cárcel femenina de Ventas: la confección de ropa y mantas para la guerrilla en el taller de costura de la cárcel destinado a coser uniformes para el ejército franquista (Aguilar Staker 6). Esto tiene su correlato histórico pues esta fue una de las formas que las reclusas de Ventas encontraron para enfrentarse a la

en prisión eran Mateo (antes Felipe) y Jaime (antes Paulino)¹³³ y que a Elvira no va a ser víctima de esta estructura violenta sino que consigue fugarse junto a Sole para unirse a la guerrilla clandestina en el Cerro. No obstante, la libertad de las fugadas no es la única consecuencia de la huida, sino que afecta tanto a las compañeras que se quedan en prisión que deben unirse a otra familia carcelaria como a la funcionaria que permitió su salida, la Zapatones, última responsable de lo ocurrido que es martirizada por Tomasa y otras presas que preguntan insistentemente por la vuelta de Elvira y finalmente desaparece de la cárcel sin explicaciones¹³⁴.

3.4.3.2.3. «Historia de Elvira», la mujer en el maquis

La fuga de las presas también afecta a la narración y es que, a partir de este momento, el foco del relato abandona la cárcel junto a los personajes y solo vuelve a ella para mostrar la recuperación de la libertad de las reclusas y sus pormenores. De forma que, en adelante, la novela se centra en dos cuestiones que serán las que abordaremos a continuación: la lucha guerrillera clandestina¹³⁵. Empezaremos con la presentación del

autoridad y para contribuir a la lucha clandestina («Colocaban la tela de modo que se pudieran cortar tres prendas, donde solo se había previsto género para dos. Lograron así una producción suplementaria que iba destinada a abastecer a la guerrilla antifranquista, mediante un ingenioso entramado clandestino apoyado en los contactos con el exterior (...)» (Egido León, *Perdón* 171). En *La voz dormida* se describe detalladamente cómo se las ingeniaron las reclusas para abastecer a la guerrilla: «Los dos uniformes de Falange que Reme confeccionó para la fuga de Sole no fueron las únicas prendas que sacó a escondidas de los sótanos de la prisión. No fueron las únicas, ni fueron las primeras. Hacía tiempo que el taller de Ventas aprovisionaba de ropa de abrigo a la guerrilla. Reme había descubierto la forma de engañar a la funcionaria que contaba la tela, el hilo y el tiempo que se empleaba en confeccionar una pieza. La funcionaria vigilaba el primer corte y estaba presente mientras cosían la primera prenda. Después entregaba el material calculado para las restantes y se limitaba a recorrer el taller de un lado para otro sin prestar mucha atención a las operarias. El truco consistía en cambiar de posición los patrones en el corte de la tela. Las cortadoras entregaban a las maquinistas tres piezas, de donde la funcionaria había calculado que saldrían dos. Coser más aprisa, apurar el hilo y esconder la tercera prenda bajo la propia ropa en el primer despiste de la funcionaria era solo cuestión de habilidad y la habilidad se adquiere con la repetición de los actos. Mantas, camisetas, pantalones, toda clase de prendas abultaban los refajos de las presas cuando salían del taller» (Chacón 280).

¹³³ «Sin más contratiempos, los dos falangistas franquearon la puerta de salida llevándose a las dos presas. Reme y Tomasa sonrieron al ver cómo se alejaban sus compañeras, caminando despacio. La chivata las vio sonreír./ Ya en el exterior, cuando se encontraban en la esquina de la calle Alcalá, lejos de la prisión, el más joven de los hombres acarició el cabello de la niña pelirroja:/ –¿Qué le ha pasado a tu pelo, chiqueta?» (Chacón 279).

¹³⁴ «Las presas de la galería número dos derecha verán marchar a La Zapatones mirando al frente. Será la última vez que la vean./ La Zapatones no volverá a hacer sonar sus llaves cuando cierre las puertas metálicas del pasillo central. No volverá a mostrar un caramelo amarillo entre sus labios rojos cuando vigile a las internas en el patio. Ni volverá a murmurar en voz baja la letanía que masculla en el locutorio, el último parte de guerra. No volverá a repetir su desprecio, una y otra vez, mirando a los familiares y a las presas. *Cautivo y desarmado el ejército rojo.*/ Nadie volverá a ver a La Zapatones en la prisión de Ventas./ Y nadie preguntará por ella» (Chacón 284).

¹³⁵ Mediante este episodio, y otros en los que los personajes que pertenecen al maquis consiguen entrar en la cárcel para visitar a familiares se pretende mostrar la fuerza y la presencia que llegó a tener esta

maquis, siguiendo los pasos de los dos personajes masculinos¹³⁶ que regresan a España en esta tercera parte para sacar a Sole de Ventas y para reorganizar un grupo guerrillero en Cerro Umbría. La andadura de este grupo comienza en la novela con la narración de la cena de despedida previa al exilio de la matrona y su hija, una suerte de fiesta en la que celebran la próxima incursión por los pirineos de la UNE (Unión Nacional Española) y proclamaciones a la república que ven más cercana ya que confían en la implicación de las potencias democráticas, y con ella el regreso de los exiliados¹³⁷. Sin embargo, el narrador vuelve a emplear una prolepsis para truncar esas esperanzas y hacer saber al lector que esa vuelta de los personajes no tendrá lugar nunca.

Pero no volverán a verse. Sole y Amalia no volverán a ver a Jaime, ni a Elvira, ni a Mateo. Jamás regresarán de un viaje que emprenderán con la esperanza de volver. Jamás regresarán de una huida que las llevará al otro lado de la frontera atravesando a pie los Pirineos. El entusiasmo les hará creer muchas veces que es posible el regreso. Pero Sole y Amalia no regresarán.

No.

Nunca regresarán.

Nunca (Chacón 298-299).

La cuestión del lugar que ocupaban las mujeres en la lucha antifranquista y, específicamente en las guerrillas clandestinas, se presenta desde los ojos y pensamientos de Mateo, quien tiene una postura muy machista y conservadora al respecto lo que le lleva a mantener continuas discusiones con Elvira¹³⁸. Tanto es así que en algún momento, deja

organización en el estado español (Corredera González 164). No podemos detenernos en la importancia que tuvo la lucha del maquis durante la dictadura, no obstante, incluimos una breve bibliografía que sí lo ha tratado: Secundino Serrano, *Maquis: Historia de la guerrilla antifascista* (2002), Barcelona: Temas de hoy; Dolors Marín Silvestre, *Clandestinos: El maquis contra el franquismo (1934-1975)* (2002), Barcelona: Plaza y Janés; Andrés Martínez López, *La guerrilla antifranquista: la historia del maquis contada por sus protagonistas* (2002), Tafalla: Txalaparta; Julio Aróstegui y Jorge Marco (eds.), *El último frente: la resistencia armada antifranquista en España (1939-1952)* (2008), Madrid: La Catarata. Esta cuestión también ha sido abordada por novelistas y escritores, así, destacamos los siguientes libros: *Luna de lobos* (1985) de Julio Llamazares, *Maquis* (1997) de Alfons Cervera, *La mujer del maquis* (2010) de Ana Ramírez Cañil e *Historia de los maquis. Entre dos fuegos* (2017) de David Baird.

¹³⁶ Paulino y Felipe que han cambiado sus nombres, a Jaime y Matero respectivamente, para poder cruzar la frontera con identidades falsas, que conservan para evitar represalias por su participación en la guerra.

¹³⁷ «El Chaqueta Negra había llegado desde Toulouse con dos cometidos. Uno, liberar de inmediato a Soledad Pimentel, antes de que el enemigo descubriera que pertenecía a la dirección del Partido de Salamanca, y enviarla con su hija a Francia a fin de evitar riesgos a la cúpula salmantina. El segundo, reorganizar la guerrilla y constituir la Agrupación Guerrillera de Cerro Umbría. Todos los partidos de la izquierda española en el exilio había unido sus fuerzas en un bloque antifranquista, la Unión Nacional Española, que obligaría a los aliados a intervenir cuando acabara la guerra en Europa, para ello era necesario organizar un auténtico Ejército Guerrillero que demostrase que en España continuaba la lucha armada» (Chacón 288). Esta incursión es la protagonista de la novela *Inés y la alegría* de Almudena Grandes que abordaremos en la tesis, de manera que en este punto no vamos a ahondar en ella.

¹³⁸ «—Si te crees que yo voy a casarme para llevar limpio a mi marido estás tú bueno. El que quiera ir de limpio que se lave su ropa. No has aprendido nada de la República, Mateo, los tiempos de los señoritos se acabaron./ —Tú sí que estás buena, y eso sí que era un Gobierno de señoritos. No sé qué carajo me habían

claro que las únicas razones por las que acepta que Sole y Elvira estén en el monte es porque, especialmente la joven, le ayuda a recordar a Hortensia, además de que Elvira representa a una juventud que debido a su encarcelamiento, toda la educación política que recibieron fue en prisión, de la mano de luchadoras veteranas como la propia Hortensia¹³⁹. Más allá de los trabajos organizativos y de transmisión de información es importante resaltar que también hubo algunas guerrilleras que lucharon con el maquis¹⁴⁰, aunque el trabajo que les asignó fue principalmente el de garantizar la subsistencia de los integrantes de los grupos ocultos¹⁴¹ (Egido León, «Roja» 39).

Después de la ida de Sole y Amalia, se produce la creación de la Agrupación Guerrillera de Cerro Umbría a la que pertenecen Jaime (que es, además, uno de los dirigentes), Mateo y Elvira, como guerrillera de pleno derecho, con nombre de clandestina y reafirmando su lugar frente a veteranos como El Tordo¹⁴². No obstante, el recorrido de este grupo no es muy extenso ya que poco tiempo después la guardia civil descubre su localización y detiene y mata a la mayoría de ellos en una redada. La muerte de Mateo marca el final de la agrupación, pues es este el primero que percibe la presencia de las autoridades y avisa al resto disparándose con su naranjero, un ruido que el resto

de enseñar a mí./ –Que los hombres y las mujeres somos iguales, a ver si te enteras./ –¿Igual para qué, para lavar la ropa?/ –Y para votar, por ejemplo, que para algo nos dieron el sufragio./ –Pero qué tendrá que ver una cosa con la otra, las mujeres no sabéis discutir, os escapáis por la rama aunque no haya ningún árbol cerca. Me he confundido, era un Gobierno de señoritas, y por eso os dieron el sufragio. Señoritas cagadas de miedo» (Chacón 292-293).

¹³⁹ «A Mateo no le gustaba que las mujeres estuvieran en el monte. Toleraba a Sole porque se marcharía pronto, y porque Elvira le había contado que ella fue quien atendió a Hortensia en el parto. Y aceptaba a la chiquilla pelirroja porque había demostrado que era valiente, como su hermano, y porque había aprendido a manejar las armas como un hombre» (Chacón 290).

¹⁴⁰ De hecho, el correlato histórico de Celia, Remedios Montero (que compartía el nombre de guerrilla con Elvira) dejó unas memorias sobre su militancia y represión, *Historia de Celia. Recuerdos de una guerrillera antifascista* (2004). Tanto el nombre de Celia como el de El Peque, que más adelante será presentado como su compañero, son un homenaje a una pareja de guerrilleros a los que Dulce Chacón entrevistó y a los que se hace referencia en los agradecimientos («A Reme y Florián, Celia y El Grande, que se conocieron el uno al otro en la guerrilla; y al amor, en Praga») y de los que consiguió gran parte de la información que empleó para construir el personaje de Elvira y su andadura en el maquis.

¹⁴¹ La militancia en los grupos clandestinos no fue fácil para estas mujeres que muchas veces tenían que sumar a la opresión franquista, la discriminación por parte de sus compañeros e incluso la prohibición de sus maridos impidiéndoles implicarse en cualquier tipo de organización política (Cabrero Blanco 135).

¹⁴² «–Me llamo Celia. Y lo que hace mi hermano se llama eficacia en la organización militar, a ver si te enteras, Tordo. Y acostúmbrate a que ahora ya no vas por libre./ Lo dijo en un tono que no dejaba lugar a dudas. Se llamaba Celia, y no estaba dispuesta a que nadie la llamara “ésta”, ni a que los hombres la dejaran fuera de la conversación» (Chacón 324). La posición de Celia en este caso, no deja de ser privilegiada principalmente por la protección de su hermano como el líder más importante del grupo guerrillero y que ella no suele ver pero que el narrador no deja de recoger en su relato: «Desde la puerta del molino, El Chaqueta Negra les hizo un gesto. Hora de irse. Los dos hombres se pusieron en pie al mismo tiempo. El Tordo miró a Jaime, y después a Mateo./ –Conste que no era mi intención ofender a nadie. No vayas por ahí diciendo que la he ofendido./ (...) –Si te veo mirar a Celia con ojos de putero, te mato» (Chacón 325-326).

identifica enseguida pero que no da tiempo suficiente para reaccionar y salvarse. Tras este episodio, que es el último que se dedica en la novela a la narración de la lucha clandestina, el narrador recupera la voz y la historia de Pepita a quien se presenta dirigiéndose al pueblo donde han colocado las fotografías de los guerrilleros muertos para saber si entre ellos se encuentra Jaime, lo mismo hacen Reme y Benjamín pero buscando el rostro de Elvira¹⁴³. Por medio de este episodio Dulce Chacón nos enseña otra de las formas en las que se seguía persiguiendo a los familiares de los guerrilleros: la exposición de fotografías tenía como objetivo identificar a familiares o colaboradores de los maquis muertos para detenerlos, de forma que, no solo se prohibía y dificultaba llevar a cabo un proceso de duelo, sino que, externalizar cualquier sentimiento o reacción frente a las fotografías de los cadáveres podía ser considerada razón suficiente para ser detenido e interrogado (Foix 105).

La Guardia Civil fotografió el cadáver de Mateo, y el de cada uno de los guerrilleros que murieron en el Pico Montero, y expuso las fotografías en los escaparates de las tiendas de todos los pueblos de El Llano. Seis hombres. Y una chiquilla. Los rumores que corrían señalaban la trampa en la que caerían los que reconocieran a sus muertos. Solo unos pocos confiaban en que les entregarían los cadáveres, y no serían detenidos ni interrogados. Los demás miraban los retratos procurando controlar la emoción para que su rostro no les delatara al conocer la muerte de los suyos. Miraban. Guardaban silencio y se alejaban sin un gesto de dolor, sin una lágrima. En casa, a escondidas, llorarán. Rezarán por ellos a escondidas. No hay duelo si no hay difunto. No encargarán ninguna misa, ningún responso, ningún funeral para sus muertos. Sus muertos no les pertenecen. No se pondrán de luto. Y no habrá redoble de campanas. (...) Dicen, dijo, que detienen a todo el que reconozca a algún muerto y que a una mujer se la llevaron porque aseguró que ningún retrato era de El Chaqueta Negra (Chacón 336-337).

3.4.3.3. Mujer de preso, el sujeto político olvidado

Los guerrilleros que no mueren son detenidos, como es el caso de Jaime quien es, además, llevado al Penal de Burgos. Pepita no lo sabrá hasta que la primera carta que este pueda escribirle llegue a la Pensión de Atocha. Hasta entonces, el narrador nos muestra a

¹⁴³ La descripción de estas fotografías resulta llamativa especialmente si tenemos en cuenta que, como explicó uno de los veteranos guerrilleros que formaron parte del documental de Javier Corcuera *La guerrilla de la memoria* (2001), la guardia civil conserva el archivo fotográfico más amplio de las personas que participaron en la lucha antifranquista y todas ellas comparten el mismo rictus que describe Dulce Chacón: «los ojos cerrados y la boca abierta». Aunque, en la novela, las reacciones de los personajes que miran esas imágenes son muy diferentes: «No es Elvira. No es Elvira. Reme lleva en los ojos aliviados la imagen de Elvira moviendo su melena roja./ Benjamín lleva en los suyos el horror, los ojos cerrados y la boca abierta de una de las hijas de El Tordo» (Chacón 340).

Pepita intentando sobrevivir en un contexto hostil. Tras perder el trabajo en casa de don Fernando, Pepita se ha dedicado a hacer los trabajos de costura más duros y laboriosos para una tienda, y sin embargo, cuando la dueña se entera de que sus familiares fueron fusilados, la despide sin darle explicaciones¹⁴⁴. Pese a todo, la suerte de Pepita cambia poco después, pues la misma mujer que no quería que trabajara para ella le encarga unos vestidos y, gracias a la joven que sigue trabajando en la tienda, todas las clientas que preguntan por la modista a la que poder encargar sus nuevas prendas, Pepita consigue hacerse una clientela que le permite mantenerse y ahorrar para visitar a Jaime en Burgos una vez al año¹⁴⁵.

Con el encarcelamiento de Jaime, Pepita adquiere un estatus que ha recibido la denominación de «mujer de preso». Esta denominación hacía referencia a todas las mujeres que tenían un familiar preso del que cuidaban y que acogía a aquellos que participaban en las redes de solidaridad para los presos¹⁴⁶; fue también el título que Teresa Pamiès le dio a su libro *Dona de pres* en el que cuenta sus experiencias (Aguado, «Cárcel» 39-40). Ser familiar de una persona presa conllevaba muchos sacrificios y dificultades que son representados en *La voz dormida*. Por una parte, como ya hemos comentado, parte de la alimentación de los y las reclusas dependía de los paquetes que les mandaban

¹⁴⁴ La represión franquista tuvo una vertiente económica que afectó especialmente a las mujeres porque en ellas había recaído el mantenimiento y el cuidado de la familia desde la guerra y la consecuente desaparición de los hombres, que hasta ese momento habían sido los principales proveedores (Ginard 27). Esto «(...) se conocía como el “pacto del hambre” a la negación de empleo a aquellas personas de izquierda o nacionalistas. El estrangulamiento económico llevó a muchas familias a aceptar cualquier tipo de trabajo, por humillante y estigmatizador que fuera» (Gorosarri y Barinaga 58).

¹⁴⁵ «Pepita ha de organizarse. La mejor costurera de Madrid tendrá cola en su puerta. Pero la primera cita ha de ser después de Reyes, a su regreso de Burgos. Ahora va a comprar dos billetes de tren, porque irá con Doña Celia y con la niña a ver a Jaime» (Chacón 354).

¹⁴⁶ De este modo, el origen de las redes de solidaridad de los presos podemos situarlo en las cercanías a las prisiones, donde las mujeres se juntaban para entregar paquetes o visitar a sus maridos o familiares. En estos encuentros ponían en común la situación del interior y las preocupaciones más acuciantes que más tarde serían los objetivos de las acciones que llevarían a cabo: recaudar dinero, recogidas de firmas, organización de visitas, etc. y eran ellas también las encargadas de introducir mensajes y propaganda de forma clandestina en las cárceles. En definitiva, fueron las verdaderas garantes de la subsistencia de los presos y presas así como de las organizaciones políticas que se apoyarían en el trabajo de estas mujeres para crear grupos políticos que se prolongaron en el tiempo y que ayudaron a mejorar las condiciones de los presos (Cabrerero Blanco 129-130). Además, es importante señalar otro de los fenómenos surgidos de esta red de solidaridad con los presos: las redes y relaciones de sororidad entre mujeres de preso, que tenía como origen el compartir una situación de carencias muy acusadas y que sin duda fortalecieron y contribuyeron a la eficacia en el apoyo a presos (Abad Buil 49). Hay que recordar que las prisiones femeninas quedaron, en general, excluidas de las redes de solidaridad creadas desde organismos políticos en el exterior. Así, las presas solo recibieron la ayuda de familiares directos o allegados o de compañeras liberadas con las que mantuvieron contacto. Esto es, la solidaridad con las presas fue algo construido dentro de las cárceles y que siguió en el exterior cuando, poco a poco, estas iban saliendo (Vinyes 190).

y del dinero que metían en el economato¹⁴⁷. Para ello, y para poder visitar a los presos (durante unos 10 minutos¹⁴⁸), tenían que esperar muchas horas en colas interminables e incluso en ocasiones, a pesar de haber esperado, no conseguían ver a sus familiares¹⁴⁹. Al mismo tiempo, las familias vivían siempre con el miedo de que hubieran ejecutado al preso o presa, pues no avisaban cuándo iban a efectuarse las ejecuciones y los familiares terminaban enterándose cuando los funcionarios rechazaban la comida que llevaban a la cárcel, otra forma de controlar y humillar a los vencidos, mostrándoles que sus vidas no merecían el mismo respeto y sus familias podían ser ninguneadas de todas las maneras imaginables¹⁵⁰ (Corredera González 154-155). El mundo carcelario influía en la vida de los que estaban fuera de manera radical, tanto es así que para muchas personas tener a un familiar en la cárcel suponía una suerte de condena a compartir, ya que su vida pasaba a girar en torno a esta situación¹⁵¹ (Corredera González 150).

En la tercera parte, se indaga en las condiciones y dificultades que enfrentaban las mujeres de los presos a través de la relación entre Pepita y Jaime, preso en el Penal de Burgos. La novela en este punto adquiere un ritmo frenético que resume en un breve espacio narrativo los 19 años que Jaime pasa en prisión¹⁵²: desde la primera visita de Pepita, a la que acompañan doña Celia y Tensi (siendo todavía niña) hasta su puesta en

¹⁴⁷ Las vidas de las mujeres que tenían a sus maridos en prisión no eran fáciles, se tenían que encargar de sostener a la familia económica y emocionalmente, cuidando de los más pequeños al mismo tiempo que enviaban paquetes y dinero a la cárcel para que sus maridos pudieran sobrevivir en la cárcel. De hecho, la situación familiar de estas mujeres era tan precaria que en ocasiones no podían hacerse cargo de sus hijos y estos terminaban en centros del Estado (González Duro 177).

¹⁴⁸ Diez minutos que se convierten en un tesoro para las dos partes, en la novela se habla de lo que estas visitas suponían tanto para las presas como para las familias: Y más adelante cuando Pepita visita a Jaime: «Se acabó el tiempo. Jaime ve cómo tiemblan los labios de Pepita, ve cómo agita la mano. (...) Ahora llega la espera. Esperarán un año para volver a verse. Se escribirán una carta cada quince días. La espera» (Chacón 363).

¹⁴⁹ Por eso, cuando estas no llegaban o no les permitían hablar con los presos saltaban todas las alarmas. Las razones que podían explicar los impedimentos de los presos para comunicarse con sus familiares iban desde la carencia de materiales para escribir hasta la enfermedad o que habían sido castigados; pero lo primero en lo que pensaban las mujeres que dejaban de recibir cartas era que el recluso había (Sierra Blas 398).

¹⁵⁰ «Y rechazaron la lata cuando Pepa se disponía a entregarla. Tu padre ya no está aquí. ¿Y dónde está? No está. No preguntes, vete, y no vuelvas más. Y mucho cuidadito con llorar y formar escándalo» (Chacón 25-26).

¹⁵¹ «Tampoco fue fácil la supervivencia para las mujeres que tenían familiares en la cárcel: obligadas a la trashumancia por la continua movilidad de los presos, a buscar comida que llevarles, a ocuparse de los hijos, nietos o demás menores desamparados, a buscar avales, que las autoridades locales y los poderes fácticos –a menudo otras mujeres en situación privilegiada por pertenecer al bando vencedor– les negaban» (Egido León y Fernández Asperilla 67).

¹⁵² Esta figura narratológica corresponde con lo que Mieke Bal identificó como «tiempo condensado» o una suerte de «crisis» en el texto narrativo que consiste, precisamente en condensar o concentrar en un espacio de tiempo narrativo breve un número de acontecimientos que de seguir las reglas de la «unidad temporal» comprenderían un espacio mayor en el relato (Bal 46).

libertad por la muerte del Papa Pablo VI. En este tiempo, sin embargo, Pepita no se dedica a esperar pasivamente el regreso de su pareja, sino que se integra en el grupo del Socorro Rojo que se encarga de ayudar a los presos que dirige Reme¹⁵³. En ellas comparte la dureza de la espera y del dolor que le provoca la distancia y el tratamiento de las autoridades¹⁵⁴. Estos encuentros son empleado por el narrador para contar la suerte de personajes que han dejado de estar presentes en el relato principal, como por ejemplo, el exilio de Sole y Amalia en México, el de Elvira/Celia en Praga o la mejora de las condiciones de Tomasa en Ventas¹⁵⁵. En una de estas reuniones acudimos a una discusión entre Reme y Pepita por el cese de la lucha guerrillera clandestina¹⁵⁶, que Pepita considera una traición a los que han muerto por ella.

La lucha armada ya no tiene sentido. Y Pepita piensa en Hortensia, que murió por luchar con las armas en la mano, más valiente que nunca. Y piensa en los que murieron en el Cerro, en la sangre que pisó en la estación el día que conoció a El Chaqueta Negra, y en la fotografía de los que tenían los ojos cerrados y la boca abierta. (...) Y de camino al metro, Reme le explica que los hombres y mujeres que quedaban en el monte eran muy pocos.

–Ya han sufrido bastante, ahora tienen que irse. Nuestra lucha es política, y ya solo puede ser política.

La lucha es política, y los que han luchado con las armas están muertos, en la cárcel, o en peligro (Chacón 378).

A pesar de que Dulce Chacón escoge esta parte de la novela para centrarse en las mujeres de preso, a lo largo de toda la primera parte aparece un representante de este colectivo que constituye un caso casi transgresor: no es otro que Benjamín, marido de

¹⁵³ «Pepita asistirá en silencio a las meriendas en la Casa de Campo, año tras año, de la mano de Tensi, que crecerá entendiendo las palabras que Pepita no quiere entender. Pepita se dará cuenta de que la niña mantiene los ojos muy abiertos y después de las reuniones busca a Reme para que le hable de su madre» (Chacón 376).

¹⁵⁴ «De aquí para adelante estoy expuesta a ir a Burgos y que no me dejen entrar, como me pasó el año pasado, que me dijeron que yo no era familiar y me tuve que volver sin verle. Menudo disgusto pasé yo, que para mí se me queda, que eso no lo puede saber nadie. Y el disgusto que pasaría él yo no me lo quiero ni figurar. Un año entero, que se dice pronto, esperando, ahorrando para el viaje, y venirme sin verle un momento siquiera, después de gastarme los dineros, que el poquito que hay lo podía haber echado yo en otra cosa» (Chacón 374).

¹⁵⁵ «Intervendrá en las conversaciones cuando Reme llegue diciendo que por fin ha podido devolverle su maleta a Elvira, la chiquilla pelirroja que siguió en la guerrilla, luchando con las armas en la mano, más valiente que nunca, hasta que la mandaron a Checoslovaquia. Y cuando cuente que Sole, la comadrona de Peñaranda de Bracamonte, y su hija, que se la dejaron tuerta, se han exiliado en Méjico y colaboran activamente en el Gobierno republicano, o cuando anuncie que Antoñita Colomé, la cantante que ayudó a la fuga de Sole y de Elvira, ha tenido que huir a Francia porque le dijo a un falangista que toda su sangre era roja» (Chacón 375).

¹⁵⁶ Esto también se explica por medio de la voz de Celia/Elvira que escribe a Jaime, preso en Burgos: «Escribirá, rememorando el frío de otra noche menos antigua, cuando el Partido consideró necesario la disolución de las agrupaciones guerrilleras y la enviaron a Checoslovaquia, y llegó a Praga agotada de un viaje en tren hacia el exilio» (Chacón 393).

Reme, que encarna todas las características de una «mujer de preso» siendo un hombre¹⁵⁷. Benjamín traslada a toda la familia desde un pueblo de Murcia a Madrid para poder estar cerca de su mujer, la visita en la cárcel, le manda paquetes y también sufrió una parte de la represión por la adhesión de Reme a los preceptos republicanos¹⁵⁸ (Ferrán 9).

Finalmente, esta tercera parte está marcada por la puesta en libertad de los personajes principales que continúan en prisión, nos referimos específicamente a Reme, Tomasa y Jaime¹⁵⁹. La primera en salir es Reme, y su liberación es relatada desde dos puntos de vista: por una parte, se muestra la devastación de Tomasa al ser la única de la familia carcelaria primigenia que queda en Ventas¹⁶⁰. La otra cara es la imagen de la propia Reme, acompañada de Benjamín y de sus hijas que no consigue andar con fluidez al salir de prisión¹⁶¹ o el reencuentro sexual de la pareja mientras ella redescubre su casa, sus

¹⁵⁷ La distinción de género no se limitó a la represión específica que sufrieron las militantes femeninas y mujeres relacionadas con militantes; sino que también marcó una importante diferencia en la red de apoyo a los reclusos. Y es que, a pesar de que esta red estaba compuesta en su gran mayoría por mujeres, los beneficiarios de su labor eran primordialmente hombres. Así, la figura de mujer de preso, implicada y volcada en el mantenimiento y apoyo de las redes de solidaridad es bien conocida, mientras que la de «marido de presa», pasa más desapercibida, lo cual se entiende a grandes rasgos por el menor número de mujeres encarceladas cuyos maridos estuvieran en libertad, aunque esta no es la única razón (Aguado, «Cárcel» 41).

¹⁵⁸ Benjamín fue víctima de la «responsabilidad subsidiaria» a la que nos hemos referido anteriormente y que afectó en mayor medida a «Las esposas [de rojos] se vieron obligadas a ejercer los trabajos más duros para sobrevivir, siempre perseguidas por la amenaza de exclusión social. Algunas se vieron abocadas a la prostitución; otras fueron groseramente sodomizadas por los falangistas locales que abusaban de su indefensión; las más, humilladas y agredidas con el corte de pelo al cero, la ingestión de aceite de ricino, el escarmio público, la obligación de barrer las calles del pueblo o de limpiar la iglesia para escarmiento general y como redención particular de su pasado republicano» (Egido León y Fernández Asperilla 60-61). En *La voz dormida* se recogen las represalias que sufrió Benjamín, que también tenían como objetivo humillarlo: «Benjamín es fuerte. A él le hicieron barrer las calles del pueblo por haberle permitido semejante oprobio a su mujer. Le hicieron barrer un día y otro hasta que acabó la guerra. Barrer y barrer hasta que trasladaron a Reme a Murcia, donde la condenaron a doce años de prisión. Barrer y barrer hasta que supo que su mujer cumpliría la condena en el penal de Ventas y él decidió abandonar el pueblo y alquilar un pequeño piso en Madrid, para estar cerca de Reme. Pobre Benjamín» (Chacón 60).

¹⁵⁹ Aunque también se narra la liberación de don Gerardo, marido de doña Celia y compañero de celda de Jaime en Burgos, no vamos a detenernos en ella porque es un personaje bastante secundario.

¹⁶⁰ Tras la marcha de Reme Tomasa se integra en otra familia compartiendo su historia: «Cuando la desesperación dé paso a la tristeza, cuando Tomasa sea capaz de enfrentar el dolor, se abandonará a los brazos de Josefina./ –¿Es bonito el mar?/ –Sí, muy bonito./ –Eso dice la gente que lo ha visto. A mí me gustaría que fuera verdad que es muy bonito./ –¿Por qué?/ –Porque mis hijos están en el mar» (Chacón 309).

¹⁶¹ «Un paso detrás de otro paso. Despacio. Ha de caminar despacio del brazo de Benjamín, mirando al suelo para no perder el equilibrio, ya que la distancia que Reme tiene ante sí, en la calle Hermosilla, la aturde. Seis años sin caminar por la calle. Seis años sin ver otro horizonte que un muro contra el cielo a tan solo unos pasos. Seis años sin caminar del brazo de Benjamín. La música de un chotis confunde el ritmo pausado de Reme. Un traspás. La organillera continúa dando vueltas a la manivela mientras Benjamín suelta la maleta que lleva en la mano y sujeta a su esposa; para que no se caiga, la toma por la cintura como en un paso de baile./ –Pobre Benjamín./ ¿Por qué me llamas siempre pobre Benjamín? Eres tú la que tiene que aprender a andar» (Chacón 310).

cuerpos¹⁶². Este constante contacto humano constituye de alguna manera una respuesta a la mojigatería católica que se convirtió en ley y que se transgrede una y otra vez en la novela para mostrar sin palabras la importancia de los afectos entre los personajes (Merlo 7). Además, Reme deja atrás la reclusión pero no la conciencia ni la lucha política, ya que se integra en el Socorro Rojo, específicamente, en el grupo de ayuda a los familiares de presos¹⁶³. Todo ello se presenta a través de las cartas que Reme envía a Tomasa a Ventas en las que por medio de un lenguaje cifrado le hace saber la suerte de ex compañeras de la cárcel y de sus familias o le cuenta su detención y en cada una de ellas renueva la promesa de ir a esperarla cuando salga de la cárcel¹⁶⁴. El narrador, otra vez mediante una prolepsis, nos asegura que esto ocurrirá, adelantándonos el final de estos dos personajes.

La novela cierra con la puesta en libertad de Jaime que se convierte en una suerte de celebración para los personajes. En este momento se nos hace saber cómo se prolongaba el control de la vida de los y las presas incluso después de abandonar los centros penitenciarios ya que eran obligadas a presentarse en el juzgado para certificar que no se fugaban y en fechas señaladas eran detenidas¹⁶⁵. Un aspecto que comparten todas estas escenas de puesta en libertad, es que, en ellas, los personajes apenas hablan, y casi toda la expresión y comunicación entre ellos es corporal, lo cual se materializa tanto en muestras de cariño como en las dificultades de los personajes liberados: no saben caminar en espacios abiertos, ni utilizar cubiertos, los nervios y la inquietud antes de salir serán

¹⁶² «Esa noche, en el dormitorio de Reme y Benjamín, dos cuerpos se encontraron. Reme se había dado un baño caliente, por primera vez en seis años. (...) Él le quitó el camisón, por vez primera. La piel recién bañada de Reme recibió los besos de Benjamín. Ella acarició todo el cuerpo de su esposo, por primera vez en veintisiete años de matrimonio. Sorprendida, sostuvo en sus manos su descubrimiento mientras hundía la nariz en la axila de Benjamín» (Chacón 311-312).

¹⁶³ «Será por sus compañeras como Tomasa llegará a saber que Reme se puso a disposición del Partido al día siguiente de salir de la prisión, que forma parte de un grupo de ayuda a los familiares de los presos, al igual que sus hijas, y que no tardó en ser la responsable de la célula que se reunía en la Casa de Campo simulando una merienda campestre bajo dos árboles a los que llamaban Puerta Chiquita» (Chacón 318).

¹⁶⁴ «Cada quince días, Tomasa recibirá una carta de Reme y presumirá de tener una hermana que sigue trabajando para que se acaben pronto los garbanzos. y se sentará sola, en su banco frente a la venta, para leer una y otra vez las palabras de Reme, que se despide de ella con la promesa de que irá a esperarla a la puerta de Ventas cuando salga./ Y así será./ Reme tardará muchos años en poder cumplir su promesa./ Pero la cumplirá» (Chacón 319).

¹⁶⁵ Además, el control ejercido durante el cumplimiento de las condenas de los presos y presas se extendía incluso después de abandonar la cárcel. Pues más allá del estigma y del rechazo por parte de la sociedad al que debían hacer frente, los expresos eran obligados a trasladarse a otra ciudad en la que serían controlado por las autoridades y periódicamente tendría que acreditar su presencia en ese lugar y en fechas significativas sería detenidos «para evitar problemas» (Corredera González 158). «Y a Jaime, que murió junto a ella el día 29 de abril de 1976 en Córdoba, poco antes de que la policía se presentara a buscarlo, como todos los años, para evitar que se sumara a la manifestación del 1^a de Mayo. Pasen, y llévenselo, les dijo Pepita, y los condujo ante el cadáver de Jaime» (Chacón «Epílogo»).

muestra de ello. O incluso el reencuentro entre parejas separadas por muchos años se expresa casi exclusivamente por medio de sus cuerpos¹⁶⁶ (Foix 102-103).

3.5. Propuesta memorialística de Chacón

La voz dormida se fundamenta en dos cuestiones que vertebran la narración, la crítica social y la reivindicación memorialística. Así, en primer lugar, abordaremos la propuesta memorialística de Chacón que consiste en el entrelazamiento de testimonios reales recogidos por la propia autora para crear una novela ficcional que introduzca en el debate político uno de los aspectos que en su momento no recibía la atención adecuada: el lugar de las mujeres en la resistencia y las represalias específicas que sufrieron por ello. En segundo lugar, nos centraremos en la elección de centrarse en la represión que sufrieron las mujeres, y de insistir en que el marcado carácter sexuado de esta señala uno de los objetivos que perseguía el régimen: el aleccionamiento y la reeducación para que las mujeres ocuparan el lugar que les correspondía según el nuevo orden social de la dictadura: sometidas a los hombres. Esta represión sexuada no es sino la reacción a un movimiento liberador que empezaba a materializarse antes de la guerra, y por ello, consideramos importante detenernos en el modelo femenino que se pretendía eliminar.

3.5.1. Dulce Chacón y el recuerdo de la represión como centro de la novela

La novela de Chacón persigue elaborar una denuncia por la represión que la dictadura franquista ejerció en los años 40 sobre las personas que pertenecieron al bando republicano durante la Guerra Civil¹⁶⁷. Esta destrucción y asesinato sistemático respondía a la voluntad del Régimen de acabar con cualquier discurso disidente que no coincidiera por lo impuesto por parte de las autoridades que se establecía como la única versión fiel a lo ocurrido en la contienda¹⁶⁸, para lo cual se creó una legislación que daba amparo

¹⁶⁶ Ya hemos comentado el reencuentro sexual entre Reme y Benjamín, y algo parecido podemos leer en la escena que recoge la salida de Jaime y la unión con la protagonista: «Pepita correrá hacia él./ Y le retirará las canas de un mechón que resbala en su frente./ –¿Has esperado mucho tiempo?/ –El que ha hecho falta./ Sí, ha esperado mucho tiempo. Y necesita un abrazo./ –Estás muy guapa, chiqueta./ –Abrázame./ Ha esperado a Jaime mucho tiempo. Demasiado tiempo, y Jaime la abraza./ Dos cuerpos se encuentran. / Dos impulsos./ Dos relámpagos» (Chacón 411-412).

¹⁶⁷ En la instauración del nuevo régimen autoritario, la represión de los vencidos de la guerra y de los considerados desafectos, constituyó uno de los pilares fundamentales para la eliminación sistemática y el control de una parte de la población así como la reimposición del poder religioso (Moreno 1).

¹⁶⁸ De hecho, en muchas ocasiones, los delitos imputados por los que eran juzgados e incluso ejecutados habían tenido lugar antes de la guerra, durante la época de la II República, lo cual nos lleva a creer que entre los fines de la represión estaba el de borrar definitivamente cualquier vestigio del periodo republicano y escarmentar a la población para evitar cualquier oposición abierta al Franquismo (Egido León, *Perdón*

legal a la represión. El fundamento del discurso oficial consistía en la demonización de los vencidos identificándolos como los defensores de la «Anti-España»¹⁶⁹ que habían intentado destruir la esencia de la nación¹⁷⁰. De esta manera, se justificaba la persecución, los juicios¹⁷¹ y las condenas por rebelión y traición que se llevaron a cabo después de que la guerra hubiera acabado (López Rodríguez 69). En el texto se enumeran y presentan las distintas materializaciones de la violencia que se ejerció desde instituciones políticas, amparadas en la legislación a la que ya hemos hecho referencia, especialmente sobre los cuerpos femeninos. Además, el contexto social de horror y brutalidad en el que tienen lugar las experiencias que recoge *La voz dormida* determina irremediamente las historias de las mujeres, y de los niños y niñas¹⁷², que se presentan en la ficción mediante

105). De tal manera, que desde el principio la guerra será descrita por el bando golpista como una situación extraordinaria, propia de España; aunque sin antecedentes históricos con los que poder relacionarla. Esto también afectará a la caracterización del enemigo, que será «especial» o «extraordinario», y por tanto, su aniquilación, más necesaria (López Rodríguez 63-64).

¹⁶⁹ Esta forma de referirse al enemigo, al que hay que vencer y hacer desaparecer por el bien de los verdaderos españoles, responde a una concepción bélica que fue descrita por Foucault: «Las guerras ya no se hacen en nombre del soberano al que hay que defender; se hacen en nombre de la existencia de todos; se educa a las poblaciones enteras para que se maten mutuamente en nombre de la necesidad que tienen de vivir. Las matanzas han llegado a ser vitales» (*Historia* 165-166). De tal manera que se produce una devaluación de la vida de aquellos que se convierten en el objetivo de la represión, en los sujetos (masculinos y femeninos) a eliminar, se les usurpa y arrebatada el derecho a que sus vidas sean consideradas tales de tal manera que el ejercicio de la violencia e incluso su asesinato no se consideran tales, estos actos en contra de este colectivo no serán moralmente censurables y no tendrán consecuencias ni éticas ni legales (Butler, *Marcos* 80).

¹⁷⁰ Hay que tener en cuenta, además, que la Guerra Civil española fue un conflicto esencialmente político y socio-ideológico de forma que la represión también tuvo todos estos componentes. Como toda Guerra Civil el carácter clasista jugó un papel importante tanto en el desarrollo de la contienda como en la represión, así, algunas investigadoras de la Guerra Civil española y de la represión franquista han llegado a la conclusión de que la clase social fue determinante especialmente en las detenciones e imputación de delitos a las mujeres que sufrieron las represalias, que fueron mayoritariamente mujeres de clases humildes a las que se las acusaba de delatar y perjudicar a personas de clases superiores (Egido León, *Perdón* 103-104).

¹⁷¹ La justicia militar, que fue la que se aplicó a todos los encausados por motivos políticos, condenó y ajustició a las mujeres con la misma dureza que a los hombres, especialmente a aquellas que no habían seguido los preceptos sociales y morales (católicos) y habían expresado su intención de no hacerlo (Barrenquero Texiera 129).

¹⁷² Así, el poder bajo el régimen dictatorial será tal y como Foucault describió en *Historia de la sexualidad*: «El soberano no ejerce su derecho sobre la vida sino poniendo en acción su derecho de matar, o reteniéndolo; no indica su poder sobre la vida sino en virtud de la muerte que puede exigir. El derecho que se formula como “de vida y muerte” es en realidad el derecho de *hacer morir* o de *dejar vivir* (...). El poder era ante todo derecho de captación: de las cosas, del tiempo, los cuerpos y finalmente la vida; culminaba en el privilegio de apoderarse de ésta para suprimirla» (*Historia* 164). Esto se tradujo en el control absoluto bajo la amenaza abierta o no de las consecuencias de no adscribirse a él, lo que Judith Butler identificó como «control de los afectos» que comparten todos los conflictos bélicos: «La guerra sostiene sus prácticas actuando sobre los sentidos, trabajándolos para poder aprehender el mundo de manera selectiva, anestesiando el afecto como respuesta a ciertas imágenes y sonidos, y vivificando las respuestas afectivas a otras personas. Por eso la guerra actúa para socavar las bases de una democracia sensata, restringiendo lo que podemos sentir, disponiéndonos para sentir repulsa e indignación frente a una expresión de la violencia y frialdad justificada frente a otra» (*Marcos* 82).

recuerdos, reflexiones o relatos que unos personajes elaboran para sus compañeras con el fin de crear puntos de encuentro (Prelipcean 122-123).

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que Chacón tiene una posición privilegiada pues mira los acontecimientos que narra desde la atalaya del tiempo y la distancia emocional respecto a ellos (Cruz Suárez, «Literatura» 205). Según Gómez López-Quiñones, la novela de Chacón adolece de un sesgo político utópico, ya que la adhesión ideológica de los personajes no se justifica explícitamente en la mayoría de los casos y tampoco se alude nunca a los fundamentos ideológicos por los que, al parecer, actúan. El compromiso político se presenta, así, como una realidad inapelable y que no se pone en cuestión (Gómez López-Quiñones, *Guerra* 210-211). No obstante, y en respuesta a Gómez López-Quiñones, nos parece importante recalcar que el objetivo final de la novela no es otro que reconstruir una parte de la historia a la que no se había prestado demasiada atención: las condiciones en las que se encontraban las mujeres que fueron reprimidas por su implicación en la Guerra Civil¹⁷³ (Lu 125). Si tenemos esto en cuenta, entendemos la potenciación de la capacidad de suscitar unas emociones en el lector que realiza la autora y que tiene como fin acercar la realidad pasada de esas mujeres que sufrieron la represión, pero que nunca dejaron de luchar por sus ideas y subsanar el olvido en el que han caído, incluso dentro de su propio bando (Corbalán, «Homenaje» 48).

En el texto se muestra abiertamente la violencia de la represión a la que sometió a los integrantes del bando vencido mediante las escenas en las que los personajes que encarnan la autoridad del régimen castigan brutalmente a las reclusas o a los guerrilleros cuando los detienen. Lo que se pretende mediante la inclusión de este tipo de relatos es destacar la adversidad a la que se enfrentaban los que tenían que hacer frente a esta realidad poniendo en peligro su seguridad y la de los suyos¹⁷⁴. De hecho, el trienio 1939-

¹⁷³ Es por ello por lo que se muestra la participación de las mujeres dentro de un mundo eminentemente masculino, como es la guerra, pero evitando que estas se conviertan en el acompañamiento y en el soporte de los guerrilleros ni en las viudas o eternas novias que se dedican a contemplar la vida mientras esperan el regreso de sus parejas; al contrario, son mujeres que de una u otra manera están personalmente implicadas en la lucha clandestina, una lucha que consideran propia (Gómez López-Quiñones, *Guerra* 205).

¹⁷⁴ «Los vencedores, lejos de aplicar una verdadera política de reconciliación nacional, se apresuraron a culminar el propósito que les había llevado a desencadenar el Glorioso Movimiento Nacional, como siempre lo denominaron oficialmente. Se trataba de limpiar España de elementos indeseables, de devolver a la patria su esencia tradicional, de eliminar todo y a todos los que hubieran tenido algo que ver con lo que los vencedores consideraban la anti-España. Y eso abarcaba un amplio espectro que incluía no solo a los militantes de cualquier partido ajeno al ideario del Nuevo Estado, sino a todo aquel que hubiera tenido la más mínima relación o aproximación, por pequeña que hubiera sido, a los combatientes del bando perdedor o a las ideas que aquellas habían defendido durante tres años de cruento enfrentamiento civil» (Egido León, *Perdón* 29).

1942 está catalogado como el periodo más violento y sangriento de la historia de España, a pesar de tratarse de un periodo, aparentemente de paz después del el último parte de guerra de Franco difundido el 1 de abril de 1939, en el que se anunciaba que la guerra había finalizado¹⁷⁵. Se veían así cumplidas las amenazas de los dirigentes responsables del golpe de Estado que prometían toda la violencia que pudieran y la ejemplaridad de los castigos que se impondrían sobre los vencidos (Egido León, «Reorganización»: 84). Como ya hemos comentado, se promulgaron leyes cuya finalidad era condenar y castigar cualquier disidencia, tanto la que tenía lugar bajo la Dictadura como la que encarnaba el haber pertenecido al bando republicano. Basándose en esta legislación tan restrictiva¹⁷⁶, la represión durante los años 40 y 50 fue especialmente dura, como puede apreciarse si tenemos en cuenta los datos aportados por diferentes estudios¹⁷⁷ que cifran en más de 2.500 personas las que fueron fusiladas en el cementerio del Este (o de la Almudena), en tan solo seis años (1939-1944). Y, precisamente es en esta época, en la que Chacón decide ambientar la primera mitad de la novela (Montes Salguero, «Presas» 47-48).

La propuesta memorialista de Dulce Chacón, que explica la naturaleza de la novela, se refleja en una escena protagonizada por Pepita y Tensi cuando esta interroga a su tía acerca de la «mentira» que es que ella la llame «mamá». Pepita le contesta y explica que esa «mentira» no es más que una manera de seguir con sus vidas, de construir una relación maternofilial entre ellas que terminará siendo tan real y profunda como la que habría tenido con su madre biológica si no la hubieran asesinado. De este modo, se explica el

¹⁷⁵ «En el día de hoy, cautivo y desarmado el ejército rojo, han alcanzado las tropas Nacionales sus últimos objetivos militares. LA GUERRA HA TERMINADO. BURGOS 1º de abril de 1939. Año de la Victoria. EL GENERALÍSIMO»(Chacón 155), en la novela funciona como el texto histórico que cierra la primera parte de la novela.

¹⁷⁶ «Para llevar a cabo su misión, el Nuevo Estado se amparó en un aparato legal apoyado básicamente en la Ley de Responsabilidades Políticas aprobada en febrero de 1939, que se aplicó con efectos retroactivos desde 1934, en la Ley para la Represión de la Masonería y el Comunismo de marzo de 1940, y en la Ley de Seguridad del Estado en 1941. Pero también en instrumentos de otro matiz, entre ellos el llamado Gabinete de Investigaciones Psicológicas, creado en 1938, cuyo objetivo era investigar las raíces biopsíquicas del marxismo. Lo dirigía el doctor, entonces comandante, Antonio Vallejo Nájera, que utilizó para sus trabajos a los presos de las cárceles franquistas: hombres y mujeres. Los resultados se publicaron en 1939 y sirvieron para legitimar científicamente la represión. Aunque no pueden extrapolarse del contexto en que se produjeron, no cabe duda de que proporcionaron una explicación satisfactoria y adecuada para tranquilizar las conciencias de aquellos que se habían propuesto, lisa y llanamente, la liquidación de toda oposición al nuevo orden que se afanaban en imponer» (Egido León, *Perdón* 30).

¹⁷⁷ Destacamos los textos de Mirta Núñez y Antonio Rojas Friend, *Consejo de guerra: los fusilamientos en el Madrid de posguerra (1939-1942)*, Madrid: Compañía Literaria, 1997; de Santos Juliá (coord.), *Víctimas de la guerra civil*, Madrid: Temas de Hoy, 1999; de Javier Rodríguez Sánchez, *Hasta la raíz. Violencia durante la Guerra Civil y la dictadura franquista*, Madrid: Alianza, 2008; de Gutmaro Gómez Bravo, *El exilio interior. Cárcel y represión en la España franquista. 1939-1950*, Madrid: Taurus, 2009; de Julio Prada Rodríguez, *La España masacrada. La represión franquista de guerra y posguerra*, Madrid: Alianza Editorial, 2010; y, por último, Preston, Paul, *El holocausto español. Odio y exterminio en la Guerra Civil y después*, Barcelona: Debate, 2011.

fundamento de la novela: toda ella está construida mediante «mentiras» que hacen posible la elaboración del texto ficticio para poder acceder a una verdad más profunda: la realidad de las mujeres que sufrieron las consecuencias más terribles de la represión franquista (Merlo 6). Así, Tensi se convierte en un modelo memorialístico para el lector, pues mediante este personaje se presenta el objetivo de la novela, que no es otro que el de incentivar el interés por la memoria en aquellas personas que no han vivido de primera mano la guerra pero que pueden contribuir a su rememoración (Portela, «Hijos» 11).

Por otro lado, en la construcción de la narración de la represión que Chacón introduce en *La voz dormida*, confluyen dos enfrentamientos entre relatos falsos o falseados y reales o considerados verdaderos cuyo entrelazamiento emplea la autora extremeña para reivindicar una memoria resistente, femenina y que, en el momento de la publicación de la novela, había recibido poca atención¹⁷⁸. Estos dos enfrentamientos narrativos son por una parte, la imposición de un relato falso a los vencidos, y en este caso a las vencidas acerca de la guerra¹⁷⁹, que sirve en muchas ocasiones como justificación de la represión¹⁸⁰, y frente al que las protagonistas se valen de sus propios testimonios ficcionales para contradecir el relato oficial franquista. Y por otra parte, en un plano más estético-narrativo, la autora construye un relato ficticio y verosímil combinando y reelaborando los testimonios reales que recogió durante años. Como ya hemos dicho, las mentiras (o mentirijillas, como dice una de las protagonistas) forman parte de la narración y de la memoria a la que se apela y que hace referencia a las estrategias de supervivencia de los vencidos, pero sin dejar por ello de identificar y dirigir la atención a la realidad que estas esconden y que constituye el objeto de interés del texto.

¹⁷⁸ Nos referimos específicamente a la poca atención mediática que había recibido y al poco espacio que tenía en el debate público, ya que en el ámbito académico investigadoras como Giuliana di Febo, Shirley Mangini o Mary Nash ya había publicado varios textos en los que abordaban la represión sexual contra las mujeres así como su participación en la Guerra Civil y en la resistencia antifranquista.

¹⁷⁹ «Tomasita sostiene que la guerra no ha terminado, que la paz consentida por Negrín es una ofensa a los que continúan en la lucha. Ella se niega a aceptar que los tres años de guerra comienzan a formar parte de la Historia. No. Sus muertos no forman parte de la Historia. Ni ella ha sido condenada a muerte, ni le ha sido conmutada la pena, para la Historia. Ella no va a dar treinta años de su vida para la Historia. Ni un solo día, ni un solo muerto para la Historia. La guerra no ha acabado. Pero acabará, y pronto. Y ella no habrá cosido ni una sola puntada para redimir pena colaborando con los que ya quieren escribir la Historia» (Chacón 32). Tomasita no considera la guerra acabada y por ello, entre otras razones, es la que más abiertamente se enfrenta a los personajes que representan la autoridad franquista. Otro ejemplo sería la actitud de una de las guardianas durante las visitas de las presas, al repetir constantemente el último parte de guerra.

¹⁸⁰ Reme se muestra desconcertada frente a que la condenen por adhesión a la rebelión: «Y les dice de nuevo que asistió a aquel juicio sin poder creerlo y sin poder cantar por dentro./ Doce años./ Ayuda a la rebelión militar./ –Yo creía que los rebeldes eran ellos. Yo no entendía nada» (Chacón 57-58).

Esto implica que el recuerdo se convierte en uno de los elementos que atraviesa la novela y que la vertebra, para los personajes, además, supone también un refugio al que acudir en los peores momentos de encierro (Foix 103-104). Esta casi omnipresencia del recuerdo se traslada a los objetos que aparecen como pequeños amuletos y receptores de la memoria de seres queridos que han desaparecido de una manera u otra: por ejemplo, la maleta de Elvira, que en un primer momento le sirve a ella como remembranza de su madre, terminará convirtiéndose en el símbolo mediante el cual sus compañeras de celda la recuerden tras su fuga; lo mismo ocurre con unas cabecitas negras que Joaquina López Laffite, una de las «trece rosas», tenía en su cinturón y que repartió la noche de su fusilamiento¹⁸¹; el guante que la madre de Elvira tejió y que ella utiliza para conservar los garbanzos con que la torturaron para intentar comunicarse con su abuelo, o el trozo de tela que Doña Celia cogió del vestido de Hortensia tras ser fusilada y que Pepita conserva¹⁸². Todos ellos se convierten en la herencia material que unos personajes entregan a otros para conservar su memoria (Merlo 8).

Asimismo, otro de los elementos recurrentes en la novela que se introduce como antítesis del recuerdo y como medio de subyugación y violencia contra los protagonistas es el silencio y las consecuencias que su imposición tiene (Lu 130). Hortensia en algún momento dice: «El peor dolor es no poder compartir el dolor» (Chacón 191); y es que la exteriorización del trauma es una condición imprescindible para poder enfrentarlo y superarlo, por ello, el silenciamiento supone una forma de represión muy eficaz.

En contraposición, y como estrategia de resistencia frente a la violencia, en *La voz dormida* el testimonio, y el relato testimonial, constituyen un medio mediante el que hacer luchar contra la Dictadura al mismo tiempo que dan comienzo a un proceso de curación de sus traumas que les permitirá seguir adelante (Corredera González 148). De este modo, en la novela, la narración de las experiencias propias aúna la supervivencia propia y la

¹⁸¹ Este es uno de los momentos en los que Chacón hace referencia al caso concreto de una de estas jóvenes, pero desde un punto de vista memorialístico: «Y Tomasa acaricia la cabecita negra. Repártelas entre las mejores, hasta donde llegue, le dijo Joaquina a una compañera al deshacer los eslabones de su cinturón. Y la compañera repartió las cabecitas negras. Joaquina era muy guapa, tenía el pelo liso, los ojos negros, y grande la boca. Y a ella le dieron una cabecita de su cinturón. A ella. Ni dos días tardaron en fusilarlas. Un escarmiento, eso dijeron que buscaban. (...) Un escarmiento, y en dos días los llevaron a todos a la tapia. (...) Estaba en Ventas con dos hermanas suyas, juzgadas y condenadas por ser de las Juventudes. Las tres estaban en Ventas, aunque nunca les dejaron estar juntas en la misma celda. Dos veces fue juzgada Joaquina. Dos veces condenada a muerte. De la primera se salvó, se la conmutaron por veinte años. Y en dos días, cumplieron la segunda. Dos días» (Chacón 213-214).

¹⁸² «-Mamá, que te estoy preguntando qué es lo que tienes en la mano./ Pepita recoge las cartas y la sentencia, besa el trocito de tela antes de guardarlo todo en la lata, y contesta que es un recuerdo./ -Es un recuerdo./ Solo un recuerdo» (Chacón 399).

subversión de la figura y la memoria de las «mujeres rojas» al invalidar la demonización y deshumanización al que se las sometía desde el discurso franquista (Matousek 79). Como veremos, la ruptura del silencio de las mujeres reprimidas que protagonizan *La voz dormida* se hace en un primer momento con la intermediación del narrador, lo cual ayuda a entender y a reforzar la expresión de opresión al que son sometidas estas mujeres. Sin embargo, a medida que la novela avance serán ellas mismas, con sus voces¹⁸³, las que sean capaces de romper el silencio y contar sus propias historias (Oakin 6).

3.5.1.1. Testimoniar el horror como práctica memorialista

Como ya hemos señalado anteriormente, para la elaboración de *La voz dormida* Dulce Chacón estuvo varios años recopilando testimonios de víctimas de la represión franquista, recorriendo pueblos de toda la geografía española al mismo tiempo que realizaba una investigación y documentación historiográfica acerca de la época y los lugares en los que se ambienta la novela para poder darle a la narración el mayor grado de autenticidad posible¹⁸⁴ (Martín Martín 131). Toda la novela se construye a partir de estas historias traumáticas, de forma que la autora se convierte en la intercesora entre la fuente y el receptor de la memoria. Así, el texto se convierte desde este prisma en una novela de posmemoria que borra las fronteras entre ficción e historicidad para alcanzar un fin mayor: la pervivencia y difusión de la memoria traumática de unas víctimas del Franquismo. Además, aporta un símbolo de memoria heredada, Tensi, la hija de dos guerrilleros que mueren debido a su implicación política y a quienes ella solo conoce por los recuerdos de las personas que los conocieron. Tensi representa así a toda una generación producto de la Guerra Civil y de la represión que forjó su carácter y su identidad gracias al conocimiento y a la memoria de su procedencia (Leggot 29-30). Los agradecimientos, que se encuentran a modo de apéndice a la narración, explicitan el empleo de testimonios y su origen (en la mayoría de los casos) y también sirve para

¹⁸³ La alusión a voz de las oprimidas que aparece en el título se convierte en una suerte de *leit-motif* que vertebra la narración. Una referencia directa que encontramos en el texto al título pertenece al momento en el que Tomasa comparte finalmente su historia y que se convierte en el símbolo principal de la rememoración de la guerra y del trabajo memorialístico reivindicado por Dulce Chacón: «Palabras que estuvieron ahí, al lado, dispuestas. La voz dormida al lado de la boca. La voz que no quiso contar que todos habían muerto» (Chacón 238).

¹⁸⁴ Algo a lo que alude en el apéndice que sigue al texto al final de la novela en la que la autora agradece a diferentes personas a las que se menciona directamente por compartir testimonios, información, conocimiento, conversaciones etc. (Albert, «Memoria» 471).

demostrar lo importante que es contar las historias vividas y contribuir a la memoria colectiva (Martín Martín 133).

A pesar de que la novela se base, principalmente, en testimonios orales todos ellos han sido transformados y combinados con otras formas de dejar testimonio: documentos, cartas, fotos, etc. Todo ello con el objetivo de convertirlas en símbolo de la memoria colectiva a la que se pretende contribuir (Colmeiro, «Re-collecting» 195). De hecho, los documentos históricos (o de aquellos que imitan los rasgos de los documentos históricos franquistas) que se insertan en la narración y dotan de verosimilitud a la novela sirven, entre otras cosas, para mostrar al lector la forma que tenían las leyes por las cuales se ejercía violencia sobre las víctimas (Cruz Suárez, «Literatura» 206). El personaje que defiende fehacientemente en la novela la importancia de dar testimonio de lo ocurrido es Hortensia, quien en una asamblea carcelaria establece como principal objetivo de la resistencia de las reclusas sobrevivir para poder contar sus historias. Ella misma, que como sabemos, termina siendo fusilada, encuentra una manera para que su historia se mantenga y pueda conocerse mediante los cuadernos que escribe para su hija (Lu 131). Esta mujer protagoniza un episodio en el que recibe una carta en la cárcel de manera clandestina de su marido, un guerrillero del maquis, que tendrá que tragarse (literalmente) para no dejar huella de la misma¹⁸⁵. De este modo, la autora muestra lo que ocurría con gran parte de los objetos que podrían dar testimonio de su relación y convertirse en un recuerdo valioso para sobrellevar su reclusión (Merlo 9). Así, la escritura se termina convirtiendo en uno de los medios de comunicación más importantes: mediante ellos se mantiene la memoria, como en los cuadernos de Hortensia¹⁸⁶; se consigue seguir en contacto con compañeras de celda con los que no hay relación consanguínea, necesaria para tener derecho a visitas en los locutorios (como en el caso de Reme y Tomasa); y es

¹⁸⁵ «Antes de tragarse el papel, Hortensia lo retiene en la boca. Lo ha leído más de veinte veces. Lo ha memorizado y sigue las instrucciones de Felipe. No lo rompas, podrían encontrar los pedazos. No quiere tragar, desea mantener en su boca los besos que le manda Felipe. No lo quemes, podrían sorprenderte antes de que hubiera ardido por completo. Quiere saborear su nombre, escrito por la mano de Felipe. Cómetelo, Tensi, no sabe mal, y piensa en mí. La celulosa se va deshaciendo y Hortensia no quiere tragar. Piensa que estaré en tu boca, Tensi. La bola seca que se formó al principio es ya una pasta amarga con sabor a tinta. No quiere tragar, pero los pasos de la guardiana se acercan. Te mando muchos besos, Tensi. Los pasos de la guardiana resuenan por la galería, es la hora del taller. Aguanta, vida mía» (Chacón 31).

¹⁸⁶ «Pero no sólo la palabra hablada está a la disposición de las mujeres como medio de transmisión y de reflexión, sino también la palabra escrita, y esto no es una trivialidad. La conquista de la escritura por parte de *los*, y *las* analfabetas (pues no hay que olvidar que los porcentajes más altos eran los que recogían los niveles de analfabetismo femenino) significa disponer de un arma contra los opresores. Al aprender a escribir en 1937, siendo miliciana, Hortensia adquirió la facultad de expresar su propia identidad y de integrarla en un contexto de transmisión. Cuando es encarcelada, su compañero Felipe, padre de su hija que está por nacer, cumple su deseo y le regala un cuaderno azul» (Albert, «Memoria» 473).

también el único consuelo que tendrá Pepita durante casi 20 años de espera para poder estar con su pareja (Foix 105-106).

Asimismo, dar testimonio de las atrocidades que se estaban cometiendo bajo el régimen de Franco fuera del Estado Español fue uno de los cometidos de las mujeres que colaboraban o formaban parte de la resistencia antifascista clandestina, también de aquellas que se encontraban en prisión, así como introducir información del desarrollo de la II Guerra Mundial o de cualquier acontecimiento que pudiera resultar de interés (Vinyes 150). En definitiva, la apelación a la importancia del testimonio, que es constante en la novela, no es más que una de las maneras en las que la autora señala la necesidad de conocer lo sucedido, para lo cual el relato de las experiencias de las víctimas de estos sucesos traumáticos resulta fundamental.

3.5.2. Reacción a la transgresión de los límites genéricos

Como hemos observado, la represión que sufrieron las mujeres tuvo un importante componente de género y, por esta razón, vamos a profundizar sucintamente en los planteamientos a los que respondía este factor. El modelo de mujer aceptado y promovido durante el siglo XIX entre las clases altas había sido el del «ángel del hogar», mujer madre y esposa dedicada al cuidado de sus casas y familias de manera abnegada; algo que resultaba imposible alcanzar para las mujeres de clases populares y pobres (tanto en las ciudades como en ámbitos rurales) que, debido a la precariedad en la que vivían, tenían que trabajar fuera de sus casas para contribuir a la economía familiar¹⁸⁷. A principios del siglo XX por diversos motivos, entre los que destacamos el desarrollo económico y los cambios sociales que estaban teniendo lugar, las mujeres provenientes de distintos estratos sociales se habían incorporado al trabajo asalariado de forma gradual, lo cual contribuyó a que adquirieran conciencia de la subordinación a la que estaban sometidas y que se negaran a seguir ocupándose exclusivamente del trabajo reproductivo (Martínez Rus 16-17). De esta manera, en el contexto del conflicto civil, este incipiente proceso de emancipación femenina, que como ya hemos dicho estaba íntimamente relacionado con

¹⁸⁷ Esto tenía una consecuencia que nos parece importante mencionar, y es que su incorporación al mundo laboral y obrero las hizo partícipes y participantes activas en muchas ocasiones de las movilizaciones más importantes del primer tercio de siglo y fue, en parte, esta movilización obrera la que posibilitó una concienciación política que sentaría las bases del movimiento feminista español. Esta implicación política en la lucha obrera no solo acogía a las mujeres trabajadoras sino también a todas aquellas que tenían que hacerse cargo de las familias de los obreros también tuvieron un papel fundamental ya que constituían otra manera de luchar contra una explotación laboral que les afectaba pese a no ser ellas las trabajadoras asalariadas, de manera que hicieron suya la lucha por los derechos laborales (Nash 64 y 69).

su vínculo con la lucha obrera, se benefició del empuje y movilización provocados por el estado de guerra¹⁸⁸.

Así, el símbolo de mayor «subversión de la feminidad» que el régimen dictatorial explotó para justificar las atrocidades que se cometían contra las mujeres fue el de la miliciana, un nuevo rol femenino surgido en los primeros meses de la contienda española de 1936¹⁸⁹. No obstante, si atendemos a los datos que han podido recuperarse del número de milicianas que participaron en primera línea de guerra, observamos que fueron muy pocas las que optaron por coger las armas e ir a las trincheras¹⁹⁰. La figura de las milicianas terminó transformándose en la denominación más general: «mujeres rojas»¹⁹¹, a las que se atribuía todo tipo de crímenes contra la moral y la ley, y que representaban

¹⁸⁸ Además, históricamente, la guerra (todas ellas) ha afectado directamente a las mujeres y ha promovido su implicación personal y colectiva así como su posicionamiento ideológico a pesar de que los órganos gubernamentales o de poder de cada momento no las tuvieran en cuenta y las ignoraran casi sistemáticamente (Nash y Tavera 9).

¹⁸⁹ La imagen de las milicianas era muy llamativa pues rompía con la concepción tradicional de la guerra como una cuestión esencialmente masculina y reclamaba para las mujeres que lucharon en los frentes y que incluso murieron en combate (como en el caso de Lina Odena, una miliciana conocida) la misma consideración y respeto que se tenía para sus compañeros hombres (Martínez Rus 12). Por ello, en algunos frentes las mujeres no solo se encargaron de la retaguardia, sino que también hubo milicianas en primera línea de combate ocupando el mismo lugar que los hombres (Pociello Sampérez 263). La movilización propia de la guerra también interpeló a las mujeres, pues muchas de ellas entendían la defensa del gobierno republicano como propia debido a los avances que se habían empezado a implementar. De manera que entre las que se alistaron para luchar contra las fuerzas golpistas no estaban únicamente aquellas que militaban en partidos u organizaciones políticas sino también las que querían contribuir para frenar cualquier intento de invalidar las reformas sociales que se habían hecho (Nash 108). Como explica Martínez Rus: «Además, la estigmatización de las mujeres republicanas fue el fundamento utilizado en la represión femenina de la posguerra, (...). La miliciana ejemplificaba la degeneración absoluta, era la encarnación de todos los males y vicios, reunía todo tipo de tópicos misóginos» (65).

¹⁹⁰ En líneas generales, la movilización femenina durante la contienda fue muy amplia pero cumpliendo un papel más activo en la retaguardia, sosteniendo el suministro para los soldados y manteniendo a sus hijos. Esto no significa que haya que desdeñar el papel que las mujeres tuvieron en la retaguardia y la increíble movilización que hubo durante la guerra y que se encargó no solo de confección de uniformes, manteniendo las fábricas de armas en funcionamiento, y creando una red de provisiones para sostener los frentes de guerra sino que también recayó sobre ellas el peso de las familias. Es decir, que una parte importante de la guerra fue posible gracias al trabajo que muchas mujeres hicieron en la retaguardia manteniendo a los hombres en las trincheras y cuidando a las criaturas y personas mayores en ciudades donde el hambre, los bombardeos y la miseria crecían día a día (Nash, *Rojas* 178). Las más movilizadas fueron las mujeres adscritas a sindicatos anarquistas, en cuyo seno se creó la organización claramente feminista *Mujeres Libres*, estas mujeres criticaron a los dirigentes y a cualquiera que las quisiera relegar a la retaguardia defendiendo su derecho a luchar junto a los hombres en el frente (Gorosarri y Barinaga 23-24).

¹⁹¹ Dentro de la denominación de «rojas» se incluían también a las mujeres de rojos, a las que se presentaba como viciosas y frías manipuladoras que no habían dirigido a los hombres hacia las actividades políticas «deseables» o no habían impedido su adhesión al bando republicano. De cualquier forma, las mujeres que estuvieron relacionadas de alguna manera con el bando vencido no tuvieron escapatoria y fueron castigadas tanto por su actividad como por su pasividad (Aguado 39). Un ejemplo de estas acusaciones lo encontramos en el testimonio de Carlota O'Neill a quien encarcelaron poco después del golpe de Estado en Melilla junto a su marido, militar que se mantuvo leal al gobierno republicano y fue asesinado el 17 o 18 de julio de 1936. O'Neill fue encarcelada y juzgada en Melilla y entre las acusaciones por las que fue condenada estaba precisamente el haber influenciado a su marido: «¡Que usted es un elemento peligroso que hay que eliminar, y que por su influencia su marido se había pasado al campo republicano, y por culpa suya lo habían fusilado!» (O'Neill, *Una mujer en la guerra de España*, Madrid: Grupo Anaya. 2006, p. 166).

todo lo que el régimen censuraba y prohibía al acusarlas de: «(...) haber entrado y permanecido en el espacio sociopolítico, de salirse del ámbito familiar que le estaba secularmente asignado y no ajustarse al modelo tradicional de la mujer de su casa, sumisa, sacrificada, guardiana del hogar familiar y guiada por el sacerdote católico» (González Duro 24), razón por la cual debían ser castigadas y reconducidas para integrarse en el orden genérico impuesto por el régimen franquista. La imagen de las mujeres «rojas» fue demonizada y deshumanizada¹⁹², el empleo del mono miliciano de algunas de ellas se entendió y extendió como una muestra de la carencia de feminidad que las convertía en un ser brutal que tenía que ser reeducado y represaliado como mejor se considerara por el régimen y la autoridad¹⁹³ (González Duro 34). Estas mujeres sufrieron una suerte de doble persecución en tanto que eran enemigas del régimen y del rol femenino que se pretendía implantar¹⁹⁴, algo que se endureció exponencialmente por la construcción genérica tan marcada y polarizada de la dictadura franquista¹⁹⁵ (Matousek 67).

¹⁹² Es un proceso que se relaciona con otros momentos históricos en los que se pretendía establecer un control absoluto sobre la población, o sobre una parte de ella. Tal y como muestra Silvia Federici: «(...) la demonización de los aborígenes americanos sirvió, para justificar su esclavización y el saqueo de sus recursos. En Europa, el ataque librado contra las mujeres justificaba la apropiación de su trabajo por parte de los hombres y la criminalización del control sobre la reproducción. Siempre, el precio de la resistencia es el exterminio. Ninguna de las tácticas desplegadas contra las mujeres europeas y los súbditos coloniales habría podido tener éxito si no hubieran estado apoyadas por una campaña de terror» (Federici, *Calibán* 160). Podemos establecer un paralelismo entre estos procesos de eliminación sistemática de un colectivo de personas con el objetivo de imponer una concepción de estado y de sistema político concreto, Federici se refiere a la transición entre el sistema feudalista y el capitalismo en el XVI y tras la Guerra Civil española se produce este estado de terror y de subyugación del bando vencido y de las mujeres calificadas como «rojas».

¹⁹³ «La imagen que se desprende de estas descripciones es la de una masa de mujeres desenfrenadas, enloquecidas, que se había lanzado, individual o colectivamente, a cometer toda clase de desmanes no solo contra los estamentos tradicionales: contra la Iglesia y sus representantes, a los que someten a mofa, escarnio y persecución; contra el Ejército, que es groseramente insultado, sino contra *las personas de derechas* –así se les califica expresamente en los expedientes– que encarnaban el orden social que querían subvertir. (...) Respaldados por semejantes agravios, los vencedores se sentían plenamente justificados para llevar a cabo un proceso no ya de limpieza ideológica, sino de auténtica higiene social, que libraba a la nueva España de este conjunto de mujeres degeneradas, indignas de pertenecer a la sociedad ordenada, bienpensante y católica que aquella pretendía representar. Se trataba, en definitiva, de anular todas las conquistas que la Segunda República había puesto en marcha para las mujeres. De *redimirlas* y constreñirlas, de nuevo, al seno de la familia patriarcal, ámbito del que nunca –desde la perspectiva del régimen– deberían haber salido» (Egido León, *Perdón* 104-105).

¹⁹⁴ Esto también se reflejaba en las sentencias de condena en las que se retrataba a las rojas empleando la imagería creada a lo largo de la guerra que las degradaba y terminaba funcionando como justificación de su represión, o incluso, de su ejecución (González Duro 26-27). Todo respondía a un objetivo de higiene social que reprendía cualquier acción que transgrediera el orden social franquista y que había consistido en: «convivir con hombres, es decir, atentar contra la moral; proferir insultos y malos tratos a personas de derechas, atreviéndose a alterar la escala social; ultrajar a dos monjas, lo que equivale a enfrentarse a la religión oficial; mofarse de un cadáver, es decir, no mostrar respeto ni ante la muerte», cualquiera de estos «considerados» delitos las convertía en salvajes, pertenecientes a la «horda roja», y por lo tanto, su único destino era la muerte pues tenían que ser eliminadas (Egido León, *Perdón* 125).

¹⁹⁵ El hecho de ser marcadas como «mujeres rojas» las convertía en el objetivo primordial de un sistema represivo carcelario que perseguía la renovación de la sociedad española mediante la reeducación de estas

En suma, se castigó a las mujeres republicanas o «rojas», entre otras cosas, porque no encarnaban el modelo femenino promovido desde el régimen y habían transgredido las normas de género al tomar el espacio público (González Duro 14). Este modelo correspondía con el ideal del «ángel del hogar» que establecía que las mujeres únicamente podían ser madres y esposas si querían formar parte de la sociedad¹⁹⁶, esto respondía no solo a la demonización de su opuesto, las «mujeres rojas», sino que era también una manera de implantar el control absoluto sobre los cuerpos de las mujeres¹⁹⁷, con el fin de establecer la familia católica como la base de la estructura social¹⁹⁸. La consecuencia de todo esto fue que la situación de las mujeres empeoró drásticamente respecto a los derechos conquistados en las décadas anteriores, de modo que quedaron relegadas a la

mujeres. Además de que las «mujeres rojas» fueron las principales afectadas por las multas de la Ley de Responsabilidades Políticas que las llevó a una situación económica precaria (esto, es, a la miseria) y a una posición social de estigmatización y de rechazo del que era muy difícil deshacerse para poder salir adelante (Egido León, «Roja» 19).

¹⁹⁶ Se recuperó la dicotomía católica entre la Virgen María, que simbolizaba la pureza y un comportamiento modélico, y Eva, la primera mujer, según el Antiguo testamento, que había sucumbido al pecado y debía ser castigada y rechazada (Moreno 6-7). Esta división entre las mujeres buenas y virtuosas y las mujeres «rojas», depravadas y peligrosas que tenían que ser reeducadas para la nueva sociedad franquista está íntimamente relacionada con otras épocas en las que también se tomaron medidas drásticas para controlar y dominar a las mujeres: «A partir de esta derrota surgió un nuevo modelo de feminidad: la mujer y esposa ideal –casta, pasiva, obediente, ahorrativa, de pocas palabras y siempre ocupada con sus tareas. Este cambio comenzó a finales del siglo XVII, después de que las mujeres hubieran sido sometidas por más de dos siglos de terrorismo de Estado. Una vez que las mujeres fueron derrotadas, la imagen de la feminidad construida en la “transición” fue descartada como una herramienta innecesaria y una nueva, domesticada, ocupó su lugar. Mientras que en la época de la caza de brujas las mujeres habían sido retratadas como seres salvajes, incapaces de controlarse a sí mismas, a finales del siglo XVIII el canon se había revertido. Las mujeres eran ahora retratadas como seres pasivos, asexuados, más obedientes y moralmente mejores que los hombres, capaces de ejercer una influencia positiva sobre ellos» (Federici, *Calibán* 161).

¹⁹⁷ De hecho, desde el comienzo del régimen franquista (desde septiembre de 1936, en las zonas controladas por el bando nacional) entraron en vigor leyes cuyo objetivo era controlar a las mujeres y limitar su acceso al espacio público, entre ellas destacan el restablecimiento de la división sexual en la escuela, la inclusión de una asignatura obligatoria de «hogar» para las niñas y se elevó a 25 años la edad mayoría de edad para las mujeres, al mismo tiempo que se tomaban medidas pro-natalidad y se obstaculizaba el acceso de estas al mundo laboral a las mujeres casadas y se prohibía desempeñar según qué trabajos. Así, después de la derrota republicana en 1939 la única opción para las mujeres era ser madre y esposa, el régimen justificaba esta opresión apelando a la debilidad mental y física de las mujeres para desempeñar cualquier otro rol que no fuera el de madre. Esto también supuso una degradación y humillación hacia las mujeres que escogían ser solteras a las que se consideraba egoístas, histéricas, extravagantes, la única manera de no ser juzgada por no ser madre y esposa bajo el Franquismo era convertirse en monja (Gorosari y Barinaga 45-46).

¹⁹⁸ «En los planes de Franco no aparecía solamente el deseo de establecer una determinada estructura política y económica que salvaguardara al capitalismo de la crisis a la que se vio sometido en los años treinta, sino también, el de alcanzar una organización social que se adecuara a la misma. Según esto, un régimen que pretendía controlar y subordinar el conjunto de la sociedad, no podía prescindir de regular el funcionamiento de lo que tradicionalmente se había considerado y consideraba como uno de los ejes principales de la sociedad: la familia. (...) Una familia que debía corresponder a una estructura típicamente patriarcal en la que la autoridad principal correspondía al cabeza de familia, que los ideólogos del régimen adoptaron como modelo de estado autoritario estableciendo un paralelismo entre la familia –considerada como célula básica de la sociedad– y el Estado, del mismo modo que el padre –como representante de la autoridad familiar– era equiparado al caudillo, como única autoridad designada directamente por Dios» (Piérola Narvarte 105-106).

reproducción y al trabajo de cuidados¹⁹⁹, es decir, al ámbito doméstico y a una dependencia absoluta respecto a los hombres (Martínez Rus 35-36).

Esta fue la base sobre la que se erigió tanto la represión franquista como un Estado dictatorial, patriarcal y misógino en el que las mujeres no tenían derechos y estaban sometidas al deseo y dominio masculino²⁰⁰ (Nash y Tavera XI-XII). Por lo tanto, bajo la dictadura franquista los movimientos feministas fueron perseguidos de la misma forma que los comunistas, socialistas, izquierdistas²⁰¹ etc., es decir, como cualquier colectivo u organización que fuera considerada enemiga del régimen. Además, la unión entre el régimen fascista y la Iglesia Católica supuso que la moral cristiana sería el principal medio por el cual se controlaba el comportamiento social y sexual de las mujeres, al mismo tiempo que serviría de juez de lo que se consideraba aceptable y lo que no²⁰² (Casanova 98). De este modo, el clero se convierte en otro agente represivo que demonizó

¹⁹⁹ Existían, además, guías como la *Guía de la buena esposa* (1953) escrita por Pilar Primo de Rivera, fundadora y dirigente de la Sección Femenina de Falange Española; para adoctrinar a las mujeres a aceptar su sumisión y subordinación.

²⁰⁰ Igualmente, se creó una legislación que poseía una doble finalidad pues al mismo tiempo que reprimía unas conductas también contenía medidas para incentivar la natalidad como acceder a préstamos y beneficios fiscales otorgados a familias numerosas (Moreno 9-10). Esto no era posible si las mujeres no cedían de forma consciente y voluntaria a su independencia (Gorosarri y Barinaga 36), por esta razón se estableció que serían ellas mismas las que deberían transferir esta actitud sumisa y obediente a sus hijas, de manera que se asegurara la continuidad de esta estructura: «Todo ello, con el objetivo de recluir a la mujer en el ámbito privado del hogar exaltando un papel de madre y una función maternal que transmitirá a sus hijas desde la infancia. Restauración de un modelo social que será fomentado a través de los medios de comunicación y ocio como la prensa, la radio o el cine, y de dos instituciones a las que Franco encargó específicamente la función de reeducar a la mujer española y recristianizar la sociedad en general: la Sección Femenina y la Acción Católica de la Mujer (...)» (Piérola Narvarte 107).

²⁰¹ Entendemos mejor la persecución paralela de la lucha feminista en España a la de los partidos y sindicatos obreros y de izquierdas si tenemos en cuenta que a diferencia del resto de Europa, en el Estado Español, la preocupación feminista estaba más centrada en la lucha por los derechos sociales propios de la mujer que en la igualdad respecto a los hombres, por ello, en este periodo el sufragismo no tiene tanto peso como la lucha por el reconocimiento como individuos y ciudadanas de las mujeres, esta tendencia era la que habían defendido las principales profeministas españolas: Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán entre otras (Nash 72).

²⁰² Comenzó un gobierno que convirtió en normalidad y legislación el estado de excepción descrito por Agamben, de tal manera que en este ordenamiento social represivo en el que la vida humana no es tan importante como la garantía de mantenimiento del Estado y la ostentación del poder y del control social que en ese momento se posee, dicho de otra manera, a pesar de no estar en un estado de guerra o de conflicto armado abierto existe un contexto social de exclusión-inclusión de ciudadanos y ciudadanas que permite y mantiene ese orden (Barjola 40). Se persiguió cualquier tipo de formación y educación sexual, se prohibieron los anticonceptivos y, por supuesto, el aborto estaba duramente penado. Estas medidas servían para ejercer un control absoluto sobre los cuerpos de las mujeres, su dinero y su situación social, la cual estaba cimentada en una educación restrictiva y misógina que las madres debían transmitir a sus hijas e hijos, convirtiéndolas en las principales garantes de su propia opresión y de la de sus hijas (Corredera González 143-145). Paralelamente a la opresión a la que eran sometidas las mujeres, las vírgenes y otras figuras religiosas femeninas adquirieron un lugar importante en la devoción popular, eran las mujeres las encargadas de transmitir y mantener esta devoción (Casanova 100). De este modo, se imponía el nuevo modelo femenino al que todas las mujeres debían aspirar y conducirse siempre teniendo en cuenta a estos modelos morales.

a las «mujeres rojas» y que empleaba las misas carcelarias a las que se les obligaba a acudir como parte de su reeducación para humillarlas (Matousek 76).

Esto explica, en parte, la diferencia entre la represión ejercida sobre las mujeres respecto a la de los hombres (o mejor dicho, por qué existieron formas de represión específica para las mujeres), y es que, si se hubieran aplicado los mismos métodos para ambos sexos, se habría enviado un mensaje que contradecía los planes del Franquismo respecto al lugar que las mujeres debían ocupar en la sociedad; habría supuesto reafirmar que habían tenido un papel político más importante del que el régimen estaba dispuesto a aceptar²⁰³. Por esta razón, el tormento femenino se caracterizaba por la humillación pública que se ejercía sobre sus cuerpos con el fin de que sirviera de aleccionamiento para el resto²⁰⁴, así como una demostración de los espacios que las mujeres podían y debían ocupar: el ámbito doméstico y privado en el que sus maridos y la Iglesia católica podían dominarlas y controlar su comportamiento²⁰⁵ (Ledesma 446-447). Este modelo de conducta imponía, además, que su única aspiración vital debía ser la maternidad y la servidumbre hacia sus maridos, todo ello con el apoyo y participación de la Iglesia y de la Sección Femenina de Falange, que se encargaban del aleccionamiento. De esta manera, el machismo y la misoginia se convirtieron en leyes españolas, lo cual se tradujo en que las mujeres estaban temiendo siempre las represalias de contravenirlas y acercarse al símbolo antónimo del «ángel del hogar»: la «mujer caída» como se calificaría a las mujeres que debían ser reconducidas²⁰⁶ (Morcillo 71-73). Además, tanto las mujeres como la represión específica que estas sufrieron, y las consecuencias que la derrota republicana conllevó para ellas han sido históricamente ignoradas incluso por una parte

²⁰³ Imputarles a las mujeres la implicación política de los hombres resultaba contradictoria si tenemos en cuenta que el régimen consideraba que las mujeres, debido a su inferioridad respecto al hombre, eran incapaces de tener ideas políticas (o de ningún tipo), al mismo tiempo que de manera indirecta resalta el poder y la influencia que estas tenían en el ámbito intrafamiliar, y por ello fueron el principal objetivo de la reeducación franquista (Egido León, 2018 «Roja» 22).

²⁰⁴ Tal y como explican Gorosarri y Barinaga: «La distinción entre hombre y mujer a efectos represivos se basaba en una concepción franquista anterior y no en las particularidades de cada sexo, que pudieran facilitar la represión. Es decir, la tradicional purga a base de aceite de ricino no encuentra especificidad con la visión misógina del nuevo régimen. Igualmente, las violaciones contra la población civil no se corresponden con la biología del cuerpo femenino (también se han documentado casos de violaciones a hombres en el País Vasco), sino como estrategia de terror basada en argumentos machistas» (52).

²⁰⁵ Las acusaciones por las que estas mujeres eran reprimidas y humilladas tenían un importante componente moral y religioso. Esto respondía al anticlericalismo republicano y a los avances que habían supuesto para las mujeres: la aprobación de la Ley del Divorcio, el matrimonio civil, así como otras medidas que habían dado más libertad sexual (González Duro 121-122).

²⁰⁶ De este modo, el trauma de las mujeres que sufrieron la violencia de la represión no respondía únicamente a las consecuencias de la derrota del bando republicano sino también a la misoginia que se convirtió en ley que las reprimía no solo por ser «rojas», sino también por ser mujeres (Milquet, «Escribir» 119).

importante de los propios integrantes de la lucha antifascista y las redes de apoyo a los presos (Ginard 24).

3.6. Conclusión

En resumen, a lo largo de este capítulo hemos analizado la novela de Dulce Chacón atendiendo especialmente a su representación de la represión franquista y la forma concreta en la que se castigó a las mujeres del bando vencido. Como se señala en la novela, el tormento femenino tenía un importante componente de género, esto es, a las mujeres no solo se las castigaba por su militancia, su implicación en la guerra o por los crímenes que podían haber cometido (o que se les imputaban) y por los que fueron juzgadas, si no que mediante la represión específica (o sexuada, como la hemos denominado en el texto) ejercida sobre ellas se buscaba también la implantación de una férrea distinción entre hombres y mujeres de forma que ellas estuvieran sometidas y recluidas, dedicadas al hogar y al cuidado de las familias sin más aspiración que ser buenas esposas y madres. Esto suponía una respuesta a la leve liberación femenina que estaba teniendo lugar en el primer tercio de siglo (las mujeres habían conquistado parte del espacio público y social) y que, en el seno de la dictadura franquista, estaba denostada e iba a ser castigada. Por ello, se dio un proceso de demonización y señalamiento de las «mujeres rojas», aquellas a las que se relacionaba con el bando republicano en el que las mujeres habían tenido más protagonismo, especialmente en la retaguardia donde su actividad y organización fue fundamental para el desarrollo de la guerra. Bajo el régimen dictatorial el sometimiento femenino debía ser total, y para ello, era indispensable criminalizar y estigmatizar cualquier atisbo de independencia de las mujeres.

Como hemos comentado cuando hemos abordado la situación de las mujeres en las cárceles franquistas, uno de los ejes temáticos de *La voz dormida*, las mujeres sufrieron la misoginia y el machismo propios de las autoridades franquistas, que habían convertido estas posturas en leyes que constreñían a todas las mujeres y que servían para condenar e incluso ejecutar a aquellas que las transgredían y que eran relacionadas con el bando republicano o con la lucha clandestina antifascista que se mantuvo activa durante buena parte de la dictadura. No obstante, las mujeres vencidas no solo fueron oprimidas y despreciadas por las autoridades, sino que dentro de las organizaciones para apoyar a los presos políticos o a los guerrilleros tampoco obtuvieron el reconocimiento que merecían. En el caso de las presas, a pesar de que las mujeres eran las que crearon los grupos de

solidaridad para garantizar la pervivencia y la continuidad de la lucha, estas organizaciones no solían realizar el mismo trabajo en las cárceles femeninas que el que hacían para con los reclusos hombres, de manera que las presas únicamente podían contar con el apoyo, las familias carcelarias y de la ayuda que sus familias podían darles desde el exterior. Y en los grupos de guerrilleros, a los hombres no les gustaba que las mujeres quisieran luchar igual que ellos (en el monte y con armas), al contrario, consideraban que la participación femenina debía limitarse a la retaguardia. Algo que también se muestra en la novela mediante los personajes de Mateo y Celia.

Por todo esto, la novela de Dulce Chacón, resulta de gran relevancia en el contexto en el que se publica por primera vez (septiembre de 2002), pues se enmarca en una corriente literaria que mira a la Guerra Civil como un acontecimiento de plena vigencia memorialística y que con su resurgimiento y éxito a partir de los años 90 y 2000 plantean una nueva urgencia por recuperar historias como las que componen la novela de Chacón para darles un espacio en el mundo cultural actual pues los interrogantes y conflictos éticos, sociales y políticos que plantean están relacionados con problemas actuales (Gómez López-Quiñones, *Guerra* 217). Dulce Chacón señala una realidad que no estaba recibiendo la atención necesaria: la realidad de las mujeres reprimidas así como las que sufrieron las consecuencias de la militancia de familiares y parejas. Es decir, la mayoría de los textos literarios que abordaban la guerra y la represión franquista se centraban en los horrores que habían sufrido los hombres, pero habían descuidado lo ocurrido con las mujeres. Frente a ello, la autora extremeña fusiona los testimonios de víctimas que ella misma había recogido durante años (así como los trabajos de Tomasa Cuevas y Juana Doña) y las aportaciones de investigadoras como Mary Nash, Mirta Núñez Díaz-Ballart o Giuliana di Febo²⁰⁷ (entre otras muchas) para dar a conocer a un público amplio la suerte de las mujeres en la guerra y en la represión. En definitiva, el objetivo de la autora queda de este modo muy claro:

«Chacón usa la literatura como medio para romper el silencio que se vieron obligadas a guardar las víctimas del franquismo, especialmente las mujeres, para recuperar la memoria de un pasado cuyo conocimiento es necesario para llegar a un acercamiento más justo a la historia y también al presente político español» (Portela, «Hijos» 18).

²⁰⁷ La autora se refiere a estas mujeres directamente en los agradecimientos señalando la importancia de sus textos para la elaboración de *La voz dormida*.

Por último, y en cuanto al desenlace de la novela, algunos autores y autoras han señalado que puede resultar algo problemático dado que las protagonistas terminan siendo liberadas y viviendo felices. No obstante, nos parece importante resaltar que pese al «final feliz» de algunas de las historias que quedan en el primer plano al finalizar la novela, podemos vislumbrar detrás de ellas todas las dificultades que han superado y aquellas historias con un desenlace trágico (como la de Hortensia y Felipe, las mujeres que continúan en la cárcel, las exiliadas, las asesinadas...) y que conforman toda una estela de sufrimiento en la que se fundamenta la novela. Asimismo, no hay que olvidar el relato de represión que han protagonizado y el contexto de cárcel, torturas y terror en el que han vivido y que sigue vigente detrás de la aparentemente feliz fotografía que componen al final de la novela (Lu 127-128).

Esta aparentemente fotografía final, que desentona con el resto de la novela por su optimismo y su «felicidad», se rompe con el agradecimiento específico que la autora dirige a «una cordobesa de ojos azulísimos», Pepita Patiño (el correlato real de la Pepita de la novela). En este momento se nos cuenta la constante vigilancia a la que estuvo sometido Jaime, su pareja y consecuentemente ella, que duró hasta el mismo día de la muerte de este. De este modo, Chacón muestra la prolongación de la represión y de lo agri dulce que resulta para los protagonistas la recuperación de la libertad, pues está coartada por el control de la autoridad fuera de la cárcel. Al mismo tiempo, no hay que olvidar, las secuelas que las torturas, la dureza de la supervivencia y el constante estado de miedo tienen en los protagonistas, con las que tienen que vivir y que no se muestran con detenimiento pero que también forman parte del panorama que se dibuja y que marca sus vidas irremediamente.

En conclusión, la importancia del texto de Dulce Chacón reside en abordar una parte de la historia que no se estaba tratando con el mismo interés que otros aspectos de la guerra y de la represión, en parte, debido a que afectaba específicamente a las mujeres y a su vivencia de este momento histórico. *La voz dormida* y su atención no solo al castigo y tormento femenino durante la posguerra sino también, y especialmente, a la experiencia de la represión franquista en el cuerpo femenino (que como ya hemos comentado, se convirtió en escaparate mediante el que advertir de las consecuencias de contravenir los preceptos franquistas), son fundamentales hoy en día para comprender y acercarse a la

memoria histórica no solo de la Guerra Civil sino de las mujeres españolas que «perdieron la guerra dos veces»²⁰⁸.

²⁰⁸ Estas declaraciones de Dulce Chacón pueden encontrarse en la entrevista que Virginia Olmedo le hizo y que está recogida en la revista *Meridiam*, nº 27, 2002, pp. 6-9.

CAPÍTULO 3

Los girasoles ciegos de Alberto Méndez, la
derrota del silencio

4. CAPÍTULO 3: *LOS GIRASOLES CIEGOS* DE ALBERTO MÉNDEZ, LA DERROTA DEL SILENCIO

4.1. Introducción

Esta novela se divide en cuatro relatos o derrotas¹ en las que se cuentan distintas situaciones que ocurren durante la Guerra Civil e inmediatamente después, entre los años 1939-1942 más concretamente. Todas ellas tienen como protagonistas la voz de los derrotados, es decir, aquellos que pertenecen al bando de los vencidos y que fueron oprimidos y silenciados por el discurso oficial hasta que Méndez las ha reunido en este volumen² (Ennis, «Idioma» 153). Atendiendo a la situación de aislamiento extremo y de opresión a la que son sometidos los protagonistas, nuestro trabajo va a tener dos ejes vertebradores en torno a los que va a girar el análisis: por una parte, siguiendo los textos de Giorgio Agamben, nos centraremos en la condición de *homo sacer* de los protagonistas, que los coloca en un lugar inhabitable que solo podrán abandonar muriendo; y por otra parte, el lugar de la escritura como medio de superación de las barreras del aislamiento y de prolongación de la vida más allá de la muerte como parte de la memoria colectiva. Como veremos, esta es precisamente la propuesta memorialística y literaria de Méndez. Pues mediante *Los girasoles ciegos* las historias individuales que conforman el libro se incorporan al relato colectivo de la represión ejemplificando el que debería ser el propósito de la literatura de la memoria: contribuir a recuperar y recopilar las historias particulares para hacer posible el duelo colectivo que se ha impedido durante años.

4.1.1. Alberto Méndez, el escritor de la derrota

Alberto Méndez nació en Madrid en 1941 en plena posguerra española. Estudió Filosofía y Letras en la Universidad Complutense y siempre estuvo muy relacionado con el ámbito literario y editorial ya que fue redactor en *Les Punxes* y *Montena* y fundó la editorial *Ciencia Nueva*, una editorial vinculada al Partido Comunista, la cual sería clausurada por Manuel Fraga en 1969. Colaboró en dramatizaciones para Televisión

¹ Es el nombre que los cuentos reciben en esta novela.

² Como veremos más adelante, aunque la mayoría de los protagonistas del libro responden a esta descripción, en la primera derrota se introduce un personaje que romperá esta dicotomía y que ampliará la concepción de derrotados para acoger a aquellos que, aun perteneciendo al bando vencedor, sufrieron y conocieron las consecuencias de la victoria fascista.

Española en las que trabajó como guionista junto a Pilar Miró. Méndez fue una persona políticamente muy comprometida que militó en el Partido Comunista de España hasta 1982. En 2002 fue finalista del Premio Internacional de Cuentos Max Aub con un relato que terminará formando parte de *Los girasoles ciegos*, la única obra que publicó el escritor madrileño que falleció el mismo año de la publicación de este libro, 2004, a causa de un cáncer. *Los girasoles ciegos* ganó el Premio Setenil al mejor libro de cuentos de ese mismo año y en 2005 fue galardonado con el Premio Nacional de Narrativa y el Premio a la Crítica Narrativa Castellana, ambos a título póstumo³.

Además de los premios que obtuvo, el texto de Méndez fue un fenómeno editorial que ha vendido más de 250.000 ejemplares y en 32 reediciones desde 2004⁴.

4.1.2. *Los girasoles ciegos*, una isla en el mar de la memoria

La cuestión memorialística de la guerra civil española ha pervivido en el debate político y social durante toda la segunda mitad del siglo XX de tal manera que 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 y del honor de los afectados sigue siendo un asunto relevante incluso 15 años después de la publicación del texto que nos ocupa (Pozuelo Yvancos, «Cohesión» 202). En la novela de Méndez queda claro desde la cita de Carlos Piera⁵ que antecede a la novela, que en las

³ Así recuerda la notificación de los premios para *Los girasoles ciegos* Alberto Corazón: «En el taxi íbamos el mejor diseñador editorial, Enric Satué, Jaume Vallcorba, el último de los grandes editores, y yo. Sonó el móvil. Era Miguel García Sánchez, llamaba desde Madrid. *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez acababan de recibir el más importante reconocimiento de la literatura en español: el Premio de la Crítica y, luego, el Nacional de Literatura.

«Un hecho sin precedentes. Nunca se había dado a un autor fallecido. Nunca se había dado al autor de un solo libro. Nunca se había dado a nadie que no existía en el imaginario de los cenáculos literarios» (Corazón 50).

⁴ En 2008 fue llevado a la gran pantalla por José Luis Cuerda (director) y Rafael Azcona (guionista).

⁵ «Superar exige asumir, no pasar página o echar en el olvido. En el caso de una tragedia requiere inexcusablemente, la labor del duelo, que es del todo independiente de que haya o no reconciliación y perdón. En España no se ha cumplido con el duelo, que es, entre otras cosas, el reconocimiento público de que algo es trágico y, sobre todo, de que es irreparable. Por el contrario, se festeja una vez y otra, en la relativa normalidad adquirida, la confusión entre el que algo sea ya materia de historia y el que no lo sea aún, y en cierto modo para siempre, de vida y ausencia de vida. El duelo no es ni siquiera cuestión de recuerdo: no corresponde al momento en que uno recuerda a un muerto, un recuerdo que puede ser doloroso o consolador, sino a aquel en que se patentiza su ausencia definitiva. Es hacer nuestra la existencia de un vacío.» Piera, C. «Introducción a Tomás Segovia» en *Los ojos del día. Antología poética*. (Es una de las citas que abre *Los girasoles ciegos*). Tomás Segovia (1927-2011) fue un escritor, poeta y ensayista nacido en Valencia que tuvo que exiliarse a México junto a su familia siendo un niño. Más tarde fue nacionalizado mexicano donde fue profesor de universidad y fue galardonado con distintos premios, entre ellos el Juan Rulfo en 2005. Aunque su poesía y producción se caracterizan por la gran presencia que en ella tiene la tradición clásica grecolatina esto no impide que dedicara parte de esta a la memoria histórica de la Guerra Civil española y, especialmente, al exilio. Así, en la presentación de su antología *En los ojos del día* en la

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 el silenciamiento absoluto, impidiendo un proceso de duelo que hiciera posible la restauración tras el trauma vivido, así como un acto de justicia para con todas las víctimas que protagonizan las narraciones (Varela-Portas de Orduña 219).

Los relatos de *Los girasoles ciegos* nos presentan distintas caras de la represión franquista y la influencia de estas experiencias en nuestro presente, especialmente agudizada por la apremiante desaparición de las víctimas directas que protagonizan la memoria que se pretende recuperar. Así, una de las características de las historias de *Los girasoles ciegos* corresponde con las dificultades que se presentan para realizar una recreación completa y fidedigna de los hechos a los que se refieren debido a la represión y a la distancia temporal. De este modo, Méndez insiste en la escasez de información que sufrimos en el presente lo cual acentúa nuestra concepción de los protagonistas como víctimas (Gómez López-Quiñones, «Inocencia» 196-197).

Los girasoles ciegos huye de una visión única e irrefutable abriéndose mediante la fragmentación en cuatro relatos y la multiplicidad de voces que aparecen en ellas para dar lugar a una lectura crítica y a una reflexión acerca de la importancia de la memoria. Así, son los personajes quienes desde la ficción cuentan historias reales que aunque avocadas al olvido son recuperadas, en ocasiones por estar escritas por ellos mismos (Bungård, «Voces» 211-212). De este modo, Méndez compone una narrativa plurívoca e híbrida que recrea la memoria fragmentaria, oral y traumática de la guerra y de la represión que es acallada violentamente, pero que termina encontrando una manera para pervivir en el tiempo en forma de ausencias sin duelo que siguen apelando a los lectores del siglo XXI (Ennis, «Idioma» 173-174).

feria del libro de Madrid, resaltó la falta de atención que hasta ese momento había tenido el exilio republicano por parte de la sociedad española («Tomás Segovia lamenta el desconocimiento sobre el exilio», *El País*, 14/06/2003). Esta antología recogía uno de sus textos publicado originalmente en 1987, *Anagnórisis*, en el que el autor reflexionaba en torno a la relación entre memoria y olvido empleando la semántica de la mitología órfica (en cuyo centro se encuentra Lete, la diosa del olvido). Por su parte, Carlos Piera en su introducción a la antología de Segovia, subraya la importancia del exilio y del duelo en el texto del mexicano de la siguiente manera: «A la manera como el duelo es lo que propiamente permite que la vida siga, así el haber cargado con todas las consecuencias de que el exilio, la dispersión y la tragedia sean parte constitutiva de una generación permite a ésta dejar en herencia la recuperación de una continuidad. No la continuidad *de* lo que existía, pues eso ahora sería un casticismo impostado, sino la continuidad *con* lo que existía, que, como en toda tradición, es sobre todo continuidad con lo que ha dejado de existir. Nadie elegiría esa tarea, y debemos respetar a aquellos a quienes la han hecho suya, por mucho que no lo vivan como una elección, sino juzguen que no podían hacer otra cosa» (Piera 167).

Las novelas actuales que abordan lo acontecido durante la Guerra Civil o la represión tienen como rasgo propio representar los sucesos del pasado incidiendo en su carácter traumático, es decir, se puede apreciar una voluntad de recuperar la memoria de hechos traumáticos y no superados con el fin de mostrar su pervivencia en el presente (Ruiz Martínez, «Memoria» 263). A este respecto, uno de los puntos de desencuentro entre los y las autoras pertenece a la encrucijada a la que se enfrentan a la hora de abordar el relato de la Guerra Civil: entre seguir los preceptos reivindicativos y de revisionismo del presente o mostrar una memoria más «cómoda» que no suponga ningún cuestionamiento del orden establecido (Ennis, «Aparición» 3). Atendiendo a esta cuestión Hans Lauge Hansen establece una división entre dos formas de presentar la memoria del conflicto: por una parte, se encontrarían aquellos textos (tanto literarios como filmicos) en los que el centro del relato es el enfrentamiento entre los dos bandos contendientes, los cuales son 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 reconciliatoria (Hansen, «Memoria» 87-88).

No obstante, *Los girasoles ciegos* no puede integrarse en ninguna de las dos formas de abordar la guerra ya que Alberto Méndez introduce una crítica a ambas posturas mostrando una tercera vía (Hansen, «Memoria» 89). Además, uno de los objetivos del autor, más allá de contribuir a una memoria colectiva que restaure un orden social que tenga en cuenta a las víctimas, persigue que los integrantes del bando vencedor pidan perdón a las víctimas de la represión. Para ello, introduce entre los derrotados que protagonizan las derrotas del texto la historia de Carlos Alegría, un capitán del ejército sublevado con un código ético-moral que, horrorizado por los desmanes del bando al que pertenece, lo empuja a rendirse y a pedir perdón a sus enemigos poco antes de ser fusilado por traición⁶ (Barbosa do Nascimento 94).

⁶ Declaraciones de Alberto Méndez en la entrevista «Alberto Méndez. La vida en el cementerio» hecha por Rendueles en 2004: «No es que quiera matar a los que nos machacaron cuando éramos pequeños, **tan sólo me gustaría que pidieran perdón**. El protagonista del primer relato comprende –y esto es así, porque lo he estudiado– que Franco pudo tomar Madrid mucho antes pero, como le pareció que aquello iba a ser poco sangriento, decidió cercar la ciudad» (la negrita es nuestra).

Como ya hemos comentado, uno de los temas tratados en *Los girasoles ciegos* es el de la pervivencia y vigencia del trauma causado por los acontecimientos acaecidos durante la Guerra Civil y la represión franquista⁷. Este problema es abordado por Méndez no mediante una recreación histórica fidedigna de hechos históricos probados, sino a través de la suma de numerosas vivencias y testimonios, en resumen, por medio de diversas voces que muestran las dimensiones y rasgos del trauma al que se refieren y que ayudan a entender su procedencia al mismo tiempo que señalan a la que podría ser la solución⁸: la creación de una memoria colectiva que permita el necesario proceso de duelo tanto tiempo postergado⁹ (Ennis, «Idioma» 154-155).

Por otro lado, el esquema ideológico sobre el que Méndez construye *Los girasoles ciegos* no concuerda con el tradicional eje de izquierda-derecha, estrictamente; sino que responde en mayor medida a un conflicto víctima-verdugo y vencedores-vencidos, situando a unos sobre los otros ejerciendo una opresión con fines fatales, que está íntimamente relacionado con los preceptos contrarios a la hegemonía neoliberal en la que se encuentra la sociedad cuando aparece *Los girasoles ciegos* (Varela-Portas de Orduña 217-218). Las cuatro derrotas de Alberto Méndez recrean historias de la Guerra Civil y de la represión franquista poniendo el acento en la crueldad y el dolor humano dentro de la dicotomía verdugo-víctima teniendo en cuenta los pormenores del momento histórico al que se alude. Y es que es, precisamente, ese contexto traumático y violento, propio de una situación bélica, el que se quiere desentrañar y comprender; con este fin se presentan las cuatro historias que componen el libro y que encarnan diferentes caras de ese mismo pasado¹⁰ (Bungård, «Sombras» 98). El final de todos los relatos suele coincidir con la

⁷ La forma de representación de este trauma se materializa en *Los girasoles ciegos* en la continua aparición de objetos, documentos, cuando no fantasmas del pasado (el caso de Lorenzo y su infancia traumática sería la que mejor refleja esto último), que continuamente apelan a un problema sin resolver que se prolonga en el tiempo (Ennis, «Idioma» 166).

⁸ Según Julia Kristeva, la literatura que se ha encargado de recoger los horrores y traumas del siglo XX puede constituir un lugar de resistencia en sí mismo. Y es 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 (208).

⁹ La recreación literaria de un trauma silenciado puede funcionar como una representación en la que poder proyectarse, narrarse y por medio del cual dar lugar al luto que ha sido negado durante décadas (Nuckols 183).

¹⁰ El pasado al que nos referimos corresponde con los años que siguieron al fin de la guerra. 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. todo para imponer un régimen político dictatorial, militar, clasista y nacional-católico. Miles de personas se convirtieron en el objetivo 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

muerte de los protagonistas, los cuales aceptan el fatal desenlace después de hacerse conscientes de su derrota absoluta e irrevocable: en el nuevo régimen dictatorial no hay espacio para ellos de forma que la única salida que encuentran para abandonar esa realidad es la muerte, la cual los dota de la dignidad que nunca conseguirían en vida bajo el Franquismo¹¹ (Bungård, «Voces» 213-214).

4.2. La paradoja de *Los girasoles ciegos*: ¿novela o ciclo de cuentos?

Atendiendo a las características formales y temáticas de un texto el lector realiza una clasificación que le ayuda a comprender mejor la naturaleza y finalidad de este. Esta asignación de una categoría textual suele llevarse a cabo mediante la comparación del texto nuevo con los que el lector conoce anteriormente (Fröhlinger 9). Cuando este proceso no se da automáticamente y se generan contradicciones al respecto y opiniones encontradas, nos hallamos ante un texto que no pertenece a las clasificaciones tradicionales y que por lo tanto plantea una reflexión acerca de su construcción y del establecimiento de las categorías que no lo acogen. Este es el caso de *Los girasoles ciegos*, ya que, como veremos a continuación, se trata de un texto que no puede considerarse ni una novela ni un libro de cuentos tradicional; sino que se encuentra a caballo entre ambos pues el libro está constituido por cuatro relatos independientes aunque interconectados. Esto responde a la apuesta memorialística que pretendía elaborar el autor en contraposición a la historiografía tradicional centrada en acontecimientos considerados «relevantes», Méndez presenta un texto formado por historias pequeñas y olvidadas (Varela-Portas de Orduña 124-125).

Las derrotas de *Los girasoles ciegos* presentan rasgos propios de los cuentos que los diferencian de la novela y que alimentan el hibridismo respecto al género al que pertenece el texto: la propiedad más importante es la brevedad, característica de los cuentos o los relatos breves y que suele estar relacionada con la temática y su tratamiento. Esta afecta,

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 (Matos-Martín 42). Cuando hablamos de «tanatopolítica» nos referimos al sistema de mantenimiento del orden que rige los estados modernos según el cual se establece una frontera que divide la biopolítica y la tanatopolítica que estos ejercen sobre las personas que dependen de los gobiernos de estos estados. Este límite entre estas dos políticas no es fijo ni inamovible sino que se va transformando y errando y va encerrando un mayor espacio social a medida que la figura soberana va adoptando más competencias y poder (Agamben, *Homo* 155-156).

¹¹ Así, lo explicó Alberto Méndez en una entrevista: «Yo he querido hacer un canto a la dignidad. El hecho de decir con éstos y así no quiero seguir viviendo es un salto en el vacío que yo he querido reflejar en mi literatura» (Rodríguez, Txani, «Entrevista a Alberto Méndez», *El Correo*, 07/10/2005).

entre otras cosas, a la emoción literaria que se persigue, de modo que en la novela, al contrario que en el cuento que se centra específicamente en una única cuestión emocional, se abordan diferentes cuestiones por medio de diversos tonos que se van combinando y que son interrumpidas por diálogos, digresiones o narraciones internas, algo que no ocurre en el cuento tan asiduamente. Por otro lado, la novela se caracteriza por mezclar la narración de la trama principal con descripciones, desarrollo de personajes secundarios, digresiones etc. lo cual no tiene sentido hacer en un cuento, que suele ser más conciso y efectivo en el tratamiento del tema elegido¹². Esta es una diferencia sustancial entre ambos géneros ya que la elección del asunto que se pretende tratar definirá la necesidad de un mayor detenimiento o no, y por tanto, si es mejor abordarlo en una novela o en un cuento, esto es, se trata de una cuestión excluyente pues lo que la elección de uno debería suponer el descarte del otro (Baquero Goyanes 60 y 61-62). En *Los girasoles ciegos*, sin embargo, se combinan relatos breves y con tono emotivo propio que cuentan historias independientes aunque interrelacionadas que poseen una coherencia temática que recorre y vertebra toda la novela dotándola de un carácter unitario: todas son derrotas en las que los personajes son vencidos y están condenados a ser olvidados.

Una de las formas por medio de la que se interrelacionan narraciones y cuentos es por la recurrencia de un mismo personaje (Baquero Goyanes 144). Este recurso es empleado en *Los girasoles ciegos* en los que dos personajes aparecen en más de un relato: por una parte, el capitán Alegría, protagonista de la primera derrota, que reaparece en la tercera preso en la cárcel en la que se sitúa la historia de Juan Senra; y por otra parte, Elena, la joven novia del poeta protagonista de la segunda derrota, quien es a su vez, la hija del matrimonio que protagoniza el cuarto relato (Orsini-Saillet, «Memoria» 4).

Puede ocurrir también que el nexo que une a los personajes sea una situación o contexto que les afecta y los convierte en miembros de una comunidad, que es la que protagoniza el ciclo de cuentos lo cual acentúa el carácter unitario del libro y cohesiona las historias de las que se compone (Antoyana Núñez-Castelo 442-443). En *Los girasoles ciegos* esta función la cumple la «derrota» como unión temática y memorialística que

¹² Sin embargo, el cuento posmoderno presenta además una serie de características que responden a las tendencias literarias del siglo XX: la combinación de géneros (parodia, metaficción, etc.), intertextualidad y la adhesión a concepciones según las cuales las narraciones no son únicamente una representación de la realidad sino una construcción real y propia de la literatura (Zavala 63). Así, en *Los girasoles ciegos* la intertextualidad resulta fundamental para entender las narraciones en su totalidad pues, como veremos, tanto en la tercera y en la cuarta derrota su estrecha relación con *Las mil y una noches* como con *Alicia a través del espejo* marcan el desarrollo del relato.

dota a la novela de Méndez de una cohesión que se ve reforzada por la relación que todos los protagonistas derrotados tienen con la literatura y con el ámbito intelectual y cultural; todos ellos, cada uno desde su perspectiva y mediante sus historias truncadas confirman la derrota de la II República en la Guerra Civil española. Asimismo, el hecho de que los cuatro protagonistas de las derrotas «escojan» morir como un acto de dignidad y de rechazo al Franquismo es otro de los aspectos que dan unidad a *Los girasoles ciegos* ya que todos, con sus muertes, contribuyen a dar legitimidad a superioridad moral de los derrotados de la Guerra Civil respecto a los vencedores. Algo que Pozuelo Yvancos interpreta como la manera en la que el autor expresa la derrota de las letras frente a la brutalidad de las armas («Cohesión» 206-207).

Del mismo modo, mediante la presencia de la escritura y la presentación de la literatura como medio de memoria, Méndez introduce una reflexión metaliteraria acerca del objeto de la literatura y de la importancia en la relación del presente con un pasado traumático así como del tipo de conocimiento al que se aspira mediante la literatura (Albizu Yeregui, «Literatura» 197-198). Asimismo, la escritura o la relación de los personajes con el ámbito literario-letrado-artístico es otra de las formas mediante las que Méndez dota de unidad a *Los girasoles ciegos*: y es que, de una manera u otra, la escritura está presente en las cuatro derrotas siendo en más de una ocasión una protagonista más (Pozuelo Yvancos, «Cohesión» 205).

Como se puede apreciar, el texto de Méndez no pertenece estrictamente ni a la novela ni al cuento, sino que se coloca en un espacio intermedio que puede resultar ambiguo y confuso. Con el fin de resolver esta paradoja Fernando Valls afirma que la forma de *Los girasoles ciegos* responde a lo que denomina como «ciclo de cuentos», caracterizado por las interrelaciones entre relatos¹³ (Valls 66). Un ciclo de cuentos sería, por tanto, una serie de relatos que presentan una unidad temática y estética y que plantea una discusión respecto a la clasificación genérica dado que no pertenece a ningún género exclusivamente sino que se sitúa en una posición intermedia, en la frontera de ambos, promoviendo un replanteamiento de la creación, la edición y recepción de los textos¹⁴ (Zavala 264).

¹³ El ciclo de cuentos sería: «...un libro de relatos breves interrelacionados por el autor de manera que el lector experimenta en varios niveles la estructura del todo, lo cual modifica su experiencia de cada una de las partes que lo integran» (Antonaya Núñez-Castelo 434).

¹⁴ No todos los críticos coinciden con la lectura de Valls, Cristina Albizu Yeregui, por ejemplo, considera que a pesar de que podemos leer cada relato individualmente y de forma autónoma del resto, los lazos que

Por otra parte, en *Los girasoles ciegos* hallamos la combinación de tres niveles de enunciación. En primer lugar, la compuesta por las voces narradoras externas que recuperan las historias olvidadas; en segundo lugar, se encontrarían las voces particulares de los protagonistas que en primera persona expresan su dolor y narran sus vivencias de la violencia de la que son víctimas; y por último, la enunciación del autor implícito y el mensaje que este pretende transmitir mediante los relatos y los paratextos que los acompañan, tras el cual adivinamos al autor real: Alberto Méndez (Bungård, «Voces» 220-221). De este modo, podemos establecer una división entre los niveles de narración: por una parte, estaría el relato oficial, mentiroso e interesado de los vencedores que encontramos en documentos oficiales y en la confesión de los personajes que pertenecen a este grupo; por otra parte, en un plano más simbólico-literario situaríamos a las voces de los derrotados que transitan entre la verdad y la ficción intentando encontrar el equilibrio entre ambas para transmitir sus historias; y por último, destacan los narradores externos (aunque en esta categoría incluimos la voz del Lorenzo adulto de la última derrota) que desde su presente proyectan la memoria del pasado para solucionar problemas o traumas (Varela-Portas de Orduña 136).

Además, podemos establecer que el autor implícito (el encargado de elaborar *Los girasoles ciegos*) al escoger estas historias trágicas en las que los protagonistas no tienen salida más allá de subsistir hasta que la muerte inevitable parece un destino mejor que una vida entre-mundos¹⁵, coloca al lector ante una realidad pasada inaccesible por dolorosa y por lo complejo que es el contexto socio-político que acoge estas historias que dificulta la abstracción del sufrimiento del que se hace partícipe en los relatos¹⁶ (Bungård «Voces» 213). En *Los girasoles ciegos* encontramos un intento, desde la literatura, de narrar lo inenarrable entendiendo esto, siguiendo a Kristeva, como un intento de superar los límites que la violencia, el trauma, el silencio y el olvido han creado a lo largo de los años mediante la literariedad del horror que se adivina tras las historias y que pugna por

los unen son lo suficientemente estrechos como para leer el texto de Alberto Méndez como una novela de la cual cada relato sería un capítulo (Albizu Yeregui, «Girasoles» 68).

¹⁵ Los narradores de las cuatro derrotas son los que introducen las dicotomías estructurales sobre las que se construyen los relatos y a las que no pertenecen, de forma que quedan en una suerte de «tierra de nadie»: en el primero vencedor vs. vencido; en el segundo hombre-palabra (literatura) vs. animal-silencio; en el tercero verdad-muerte vs. mentira-vida y en el cuarto verdugo vs. víctima (Serber 3).

¹⁶ «Establecida esta premisa, se concluye en que el proceso de comunicación que se desencadena en literatura y, más concretamente, en narrativa se desdobra entre aquel que se establece entre el narrador y el narratario, entidades ficcionales ampliamente estudiadas desde planteamientos immanentes, y el que se produce entre el autor y los lectores, entidades histórico-empíricas cuya relación ha atraído el interés de la sociología de la literatura, entre otras corrientes» (Cepedello Moreno 25).

expresarse y darse a conocer (141). De este modo, la multiplicidad de voces que podemos encontrar en *Los girasoles ciegos* introduce y visibiliza distintos aspectos y cuestiones de la Guerra Civil y de la represión franquista creando un conjunto plurívoco que describe un contexto complejo y amplio que aborda muchos ámbitos de este momento y su pervivencia en el tiempo (Albizu Yeregui, «Girasoles» 82). En su texto Méndez recrea la situación de un colectivo¹⁷, los derrotados de la guerra, que ya no tiene lugar en el nuevo orden político; esto les lleva a sufrir un aislamiento y un abandono que intentan aliviar mediante la escritura, que como veremos es otro aspecto que comparten los personajes de *Los girasoles ciegos*.

En definitiva, cuando el texto que analizamos se compone de una serie de relatos (sea cual sea su clasificación genérica) estamos ante un ciclo de relatos que plantea nuevas formas de interpretación y de construcción estética que no se adscribe específicamente a una sola forma de lectura, sino que responde a todas ellas simultáneamente¹⁸ (Zavala 267). Y es, precisamente, el hibridismo entre cuento y novela de *Los girasoles ciegos* que se traduce en un relato fragmentario y plurívoco, el que da la oportunidad de escoger al lector cómo debería leerlo, si entendiéndolo como una colección de cuentos, como una novela o como un ciclo de cuentos, aunque la disposición y las relaciones e interpelaciones que se realizan entre los cuentos y las historias de los personajes tienden a unirse y a dar una sensación de unidad (Albizu Yeregui, «Girasoles» 78). Esta disposición y propuesta narrativa sirve, además, para reforzar otra de las cuestiones que abordaremos con más detenimiento más adelante: la superación de los límites. Como veremos, los personajes de las derrotas encuentran la forma de romper con las constricciones propias de su situación, si trasladamos esta idea a la discusión genérica de *Los girasoles ciegos* comprobamos cómo Alberto Méndez consigue alcanzar el mismo fin: escribir un texto que no pueda ser encerrado en ninguna convención narrativa¹⁹.

¹⁷ «La paradoja está en que, aunque la lectura del ciclo de cuentos casi siempre implica la (re)construcción de una sociedad, es frecuente en este género encontrarse con personajes auténticamente aislados de los demás miembros de su grupo. Esta situación se ve favorecida por los espacios que existen entre los relatos, los cuales resaltan las acciones paralelas/ yuxtapuestas de los personajes a la vez que su ignorancia común los unos de los otros» (Antonaya Núñez-Castelo 447). Y esto es precisamente lo que encontramos en *Los girasoles ciegos* pues de una forma u otra todos los protagonistas de las derrotas se aíslan y son expulsados de la sociedad.

¹⁸ Esta indefinición respecto al género del texto se alimenta por medio de los paratextos, de los que vamos a ocuparnos a continuación, y es que en el texto que podemos encontrar en la contraportada se habla de las «historias» que componen *Los girasoles ciegos* y, sin embargo, en una nota que encontramos introduciendo la «Segunda Derrota» se refiere a esta como «capítulo».

¹⁹ Esta hibridación de textos y de géneros no se limita a la lectura en conjunto del libro sino que en cada uno de los relatos también encontramos combinaciones de tipos de textos: así, en el primero se introducen

4.3. Comentario paratextual

4.3.1. Cubierta²⁰

En la cubierta del libro encontramos la fotografía «Joven republicano» perteneciente al fondo «Hulton-Deutsch»-Collection/ CORBIS, la descripción de la fotografía específica que se trata de un joven republicano de 16 años huyendo durante la Guerra Civil española²¹. El protagonista de la instantánea es en efecto un joven ataviado con ropa de abrigo y un par de mantas en las que se envuelve, es la única persona que vemos en la imagen y parece que se encuentra en un bosque ya que está rodeado de vegetación. Parece sufrir malnutrición por la hendidura que apreciamos en sus mejillas, marcando fuertemente los pómulos y en la ropa que lleva, muy holgada como si fuera de una talla mayor a la suya. Como la mayoría de los personajes de *Los girasoles ciegos* está solo y parece encontrarse exhausto y perdido. No sabemos nada acerca de él de manera que solo podemos suponer la situación en la que se encontraba cuando se tomó la fotografía. Por el lugar donde se encuentra y la ropa de abrigo nos recuerda especialmente al joven poeta de la segunda derrota. No obstante, el miedo y desamparo que transmite la imagen son compartidos por todos los personajes de la novela, representando así mismo a las víctimas de la guerra y de la represión franquista.

4.3.2. Contraportada

En la contraportada encontramos una presentación de la novela en la que se explicita el centro temático de los relatos, la derrota, y se realiza una breve sinopsis de estos. Al

fragmentos de cartas, notas, y hasta el acta de un juicio; en el segundo se transcribe un diario manuscrito y se incluyen los comentarios de un editor; en el tercero junto a la narración heterodiegética se introducen las cartas que el protagonista escribe y finalmente en el cuarto, encontramos una confesión, una narración heterodiegética y lo que parecen ser las respuestas a una entrevista. De esta manera, las narraciones de Méndez se parecen más a los cuentos modernos que presentan una hibridación de discursos y géneros literarios y extra-literarios que acentúa la distancia respecto a la tradición cuentística (Zavala 61).

²⁰ La que vamos a comentar aquí es la cubierta con la que se publicó el texto en 2004 aunque desde entonces ha sido publicada en numerosas reediciones y con distintas imágenes en la cubierta. Así, a raíz del estreno de la película dirigida por José Luis Cuerda, Anagrama cambió la imagen que comentamos por la fotografía que correspondía al cartel de la película, en la que vemos a Javier Cámara y Maribel Verdú, protagonistas de la adaptación; además, en 2019 volvió a reeditarse el texto en la colección «Compactos 50» (conmemorando el 50 aniversario de la editorial) con un cambio considerable en la cubierta en la que encontramos una pintura de fondo azul y en el centro una mesa en la que encontramos un jarrón con girasoles que recuerdan a los de Van Gogh acompañados de una fotografía familiar (un padre con sus dos hijos) de la que la madre ha salido del marco.

²¹ Esta descripción la hemos obtenido en la siguiente página web:

<<https://www.gettyimages.es/fotos/guerra-civil-española-joven?family=editorial&phrase=guerra%20civil%20española%20joven&sort=mostpopular#license>> (última consulta: 24/06/2020).

mismo tiempo se hace una reivindicación de la memoria de las víctimas que protagonizan los relatos como las que recoge Alberto Méndez, a él se hace referencia al final del texto de la siguiente manera: «Éste es el primer ajuste de cuentas de Alberto Méndez con su memoria y lo hace emboscado en un flagrante intento de hacerlo desde la literatura». Esto es, como veremos con más detenimiento cuando abordemos la construcción memorialística del libro y, especialmente, el análisis de cada una de las derrotas, la propuesta del escritor madrileño consiste en presentar la literatura como el arma principal para combatir el olvido. En definitiva, en *Los girasoles ciegos* la ficción busca una verdad literaria que apela a la emoción real de los lectores y a la memoria colectiva de la Guerra Civil y de la represión (Albizu Yeregui, «Girasoles» 82-83).

4.3.3. Título

La metáfora que da título al libro representa, entre otras cosas, 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 otros momentos históricos; al 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 que alcanzan un final trágico (Varela-Portas de Orduña 122).

La novela comparte título con la cuarta derrota que precisamente acaba con esta frase: «...viviré como uno más entre los girasoles ciegos» (Méndez 155). De este modo, el autor hace referencia a una masa que no puede o no quiere ver ni saber la verdad acerca del pasado traumático que se recupera en el texto. Esto es, al final del libro sabemos a qué se refiere Méndez mediante la metáfora de la ceguera: la renuncia de una parte de la población a ver y a denunciar el horror al que se estaba sometiendo a los vencidos. En la cuarta derrota la afirmación que termina siendo el título del texto es puesta en boca de Salvador, un diácono que acosa a una familia que mantenía escondido a un *topo* que termina suicidándose como consecuencia de esa persecución. Tras este suceso Salvador decide dejar el clero y, por tanto, el espacio de poder que ocupaba. No obstante, esto no supone un cambio radical pues a lo largo del relato se dedica a justificar su actuación y a criminalizar a la familia a la que hostiga, sino que simplemente toma la decisión de no ser cura y ser parte de la masa silenciosa. Y es, precisamente, a esta masa a la que se

dirige Méndez, la señala y denuncia su pasividad frente al sufrimiento de las víctimas a las que solo se respondía con silencio y abandono.

4.3.4. Dedicatoria y cita introductoria

La novela abre con una dedicatoria doble que reza así: «*A Lucas Portilla (In memoriam)/ A Chema y Juan Portilla, que conocen la ausencia*». En esta dedicatoria se introduce claramente el fin de *Los girasoles ciegos*: reivindicar el lugar de las víctimas de la guerra y de la represión franquista así como el papel de la literatura como medio de memoria y garante del duelo que fue negado para muchos.

Al principio, Méndez introduce una cita de Piera²² en la que se explica la importancia del duelo para superar las pérdidas importantes y cómo en España a muchas personas se les negó este derecho. La cita influye en la lectura de *Los girasoles ciegos* y de todas las historias que la componen, ya que establece una situación de injusticia y de olvido general que las derrotas de Alberto Méndez intentan subsanar (Albizu Yeregui, «Girasoles» 71-72). Al mismo tiempo que introduce uno de los temas centrales de la novela: la necesidad de garantizar un proceso de duelo para todas las víctimas, incluso para aquellas que han sido olvidadas.

4.3.5. Subtítulos de las derrotas

Como ya hemos dicho el texto de Alberto Méndez se compone de cuatro narraciones cuyos títulos anuncian el fatal desenlace de sus protagonistas pues se denominan «derrotas», lo cual responde y contraviene la ritualidad franquista que imponía referirse a los tres años posteriores a la derrota republicana «I, II y III Año Triunfal» o que estableció el 1º de abril como el «Aniversario de la Victoria». Así, cada relato de *Los girasoles ciegos* abre con un título que enumera las «derrotas» y un subtítulo que anuncia los motivos y metáforas clave (Valls 69).

En esta doble enunciación, una más concreta y numérica y otra más literaria y simbólica, podemos vislumbrar la introducción a la teoría estética de Alberto Méndez

²² Carlos Piera es miembro del Círculo Lingüístico de Madrid, fue profesor de universidad hasta su jubilación en la Universidad Autónoma de Madrid así como miembro del consejo de redacción de la revista de ensayo *La balsa de medusa*. Piera coincidió con Alberto Méndez en Equipo Comunicación en las décadas de 1960 y 1970, momento desde el que los unía una estrecha amistad. La cita a la que nos referimos la hemos reproducido en la introducción de nuestro texto.

respecto a la relación entre verdad y ficción, pues *Los girasoles ciegos* propugna por una fusión de ambas, como reflejan los títulos de cada una de las derrotas (Hansen, «Memoria» 90-91). Esta formulación de los títulos de las derrotas es otra de las técnicas de uniformidad de *Los girasoles ciegos*, ya que todas presentan la misma estructura que combina lo concreto e histórico (una fecha) con lo literario, los subtítulos que dan la clave interpretativa del relato²³ (Giménez 10).

En el subtítulo del primer relato (*Si el corazón pensara dejaría de latir*²⁴) se nos da la clave de la solución del problema del capitán Alegría después de sobrevivir al fusilamiento: debido a su condición de marginado de la vida, la muerte es el único destino posible y casi deseable; algo que también se aplica para las víctimas del bando franquista que no solo serán los represaliados republicanos sino todos los afectados por el nuevo régimen dictatorial entre los que también se encuentran algunos que lucharon en el bando nacional, como Alegría (Lough 856). El vínculo entre el corazón que escogería dejar de latir y el capitán Alegría, protagonista de la derrota, va más allá pues lo que sugiere este subtítulo es que de poder reflexionar acerca de su situación, el protagonista tomaría una decisión drástica y contraria a lo esperable en él y que lo conduciría inevitablemente a su fin. Y esto es precisamente lo que hace Alegría, capitán del ejército nacional, se rinde al enemigo renunciado a la victoria y a los privilegios que esta supondrá en el régimen autoritario porque la considera moralmente reprobable.

El subtítulo del segundo relato *Manuscrito encontrado en el olvido*, se refiere a la recuperación y nominalización de los desaparecidos y olvidados de la guerra y la

²³ «En cuanto a la importancia que el aparato paratextual entraña respecto al carácter unitario del libro resultan también significativos los intertítulos de los cuatro capítulos o cuentos que conforman el libro («Primera derrota: 1939 o Si el corazón pensara dejaría de latir» / «Segunda derrota: 1940 o Manuscrito encontrado en el olvido» / «Tercera derrota: 1941 o El idioma de los muertos» / «Cuarta derrota: 1942 o Los girasoles ciegos»). Cada uno de ellos está configurado por dos denominaciones unidas por la conjunción *o*, cuyo significado primario es el de especificar distintas opciones disponibles: disyunción tanto exclusiva como inclusiva, dependiendo de la compatibilidad de las alternativas, esto es, de si esta fuerza o no a elegir una sola opción; pero que también presenta otros significados no disyuntivos, entre ellos, los de equivalencia estricta o *quasi*-equivalencia. (...) La primera parte del título de los cuatro relatos define o nombra el tema central del texto (la derrota), especificando el contexto temporal de la misma (los primeros años de la posguerra). Este aspecto definitorio repetitivo muestra la asunción de un discurso (pseudo)-histórico, puesto que la aúna y enumera anulando todo carácter de individualidad de cada una de las derrotas. La segunda parte del título, sin embargo, intenta plasmar el sentimiento derivado de las derrotas mencionadas, o alguna cualidad que resulte definitoria de las mismas, poniendo de relieve el poder de otro tipo de discurso, el propio de la literatura, que como hemos visto arriba, a través de la “persuasión y la interpretación (el *hacer creer* y el *creer verdad*) [es capaz] de dar cuenta de una “búsqueda interior de la verdad”» (Albizu Yeregui «Girasoles» 74).

²⁴ Este título hace referencia a la cita de Blaise Pascal: «El corazón tiene razones que la razón no conoce» recogida en *Pensamientos* (en la Sección III más concretamente).

represión, un tema que se trata también en la narración pero que Méndez anuncia en el subtítulo y además vincula con el tópico literario del manuscrito encontrado.

En la tercera se introduce la idea de una resistencia al régimen por medio del lenguaje, y este es precisamente su subtítulo: *El idioma de los muertos*, ya que esta será el arma que encuentre (o construya) el protagonista del texto para hacer prevalecer su voz y dotar de un lenguaje propio a los vencidos por medio del que puedan narrarse y transmitir sus historias sin tener que recurrir al discurso franquista que busca silenciarlos definitivamente.

Y, finalmente, la cuarta derrota que comparte título con la novela, *Los girasoles ciegos*, que ya hemos comentado, y hace referencia al aislamiento que todos los personajes de esta narración, y por extensión de todo el libro, sufren debido a un contexto de guerra y represión: Lorenzo y Elena viven condicionados por los secretos que permiten mantener a Ricardo en casa pero que los aleja del resto, este está escondido en un armario huyendo de las represalias por su afiliación republicana, y por último, Salvador, quien delata a un «rojo», cumpliendo con lo que considera que es su deber como vencedor de la guerra y por lo que al final, sin embargo, decide abandonar su carrera clerical y perderse en la masa informe.

4.4. Análisis de las derrotas

4.4.1. Primera derrota: 1939 o Si el corazón pensara dejaría de latir

La derrota que abre *Los girasoles ciegos* narra la historia del capitán Alegría, un integrante del bando nacional que el día antes de la caída de Madrid, cruza las trincheras y se rinde al enemigo. El narrador heterodiegético apela al lector mediante la primera persona del plural incluyéndolo en la labor memorialística que presenta en el relato ya que se trata de una memoria que afecta a todos (Nuckols 192). Por ello, en el relato aparecen tanto alusiones o citas a documentos oficiales como a testimonios íntimos, esto es, las cartas privadas que este capitán envió a su pareja y familia, o la nota encontrada en su ropa el día que se suicidó; así como de referencias a conversaciones mantenidas con personas que lo conocieron y que coincidieron con él durante la guerra y después. Así, este relato constituye un ejemplo de cómo se elabora la memoria colectiva de la Guerra Civil (Orsini-Saillet, «Memoria» 6-7).

Por medio del narrador heterodiegético y del comienzo, una analepsis que nos anuncia el final trágico del protagonista «Ahora sabemos que el capitán Alegría eligió su propia muerte a ciegas, sin mirar el rostro furibundo del futuro que aguarda a las vidas trazadas al contrario» (Méndez 13); se establece una distancia temporal entre los hechos narrados, el narrador y los narratarios. Esta distancia sirve también para presentar una de las características de este relato: su representación del proceso de recuperación de la memoria del capitán Alegría, que emula las dificultades documentales a las que se enfrentan aquellos que realizan los procesos de restauración de las identidades y de reconocimiento a las víctimas de la represión franquista. De este modo, el primer relato de *Los girasoles ciegos* sienta las bases de interpretación del resto del libro pues es una ficción autoconsciente y preocupada por la representación de la labor memorialista (Cepedello Moreno 28-29).

No obstante, la información que se adquiere de los testimonios y documentación es limitada y, por lo tanto, el narrador acude a la ficción para responder a algunas cuestiones que surgen y a las que la documentación no puede dar respuesta²⁵. En el caso del capitán Alegría esto se refleja mediante suposiciones que introducen las sensaciones del protagonista y que no tenemos forma fiable de conocer. En definitiva, el relato memorialístico de la primera derrota se nutre tanto de la reconstrucción ficticia de testimonios y documentos como de la recreación literaria apelando a una tradición novelística que busca no solo recuperar historias de la Guerra Civil y de la posguerra, sino de interpretar su significado e importancia hoy en día (Orsini-Saillet, «Memoria» 8-9).

Es por ello por lo que este narrador heterodiegético es omnipresente en el relato pero no omnisciente, ya que no relata con seguridad todo lo ocurrido ni los pensamientos de los personajes, sino que se aventura a sugerir lo que probablemente sucedió o pensó; al mismo tiempo que introduce juicios acerca de algunas de las situaciones a las que se refiere (Albizu Yeregui, «Literatura» 199). Las suposiciones acerca de los pensamientos y sensaciones del capitán Alegría y los testimonios orales que acompañan a la documentación en la reconstrucción de su suerte tras la rendición dotan al relato, y a la

²⁵ Incluso podemos considerar que, debido a que toda la problemática sucede dentro de un marco ficcional, el de la narración de la primera derrota, se trata de una construcción metaficcional mediante la que el autor introduce para presentarnos al protagonista y acompañar su viaje circular con una estructura que emula la peripecia relatada.

vivencia traumática del personaje, de un carácter más humano y verosímil²⁶ (Santamaría Colmenero, «Girasoles» 5).

Como ya hemos dicho, en la primera derrota la historia del capitán Alegría se reconstruye basándose en escritos oficiales (actas judiciales²⁷, documentos militares²⁸) y algunas cartas intercambiadas por el protagonista y sus allegados (y una carta que el protagonista escribe a Franco) así como de testimonios orales a los que alude el narrador colectivo y heterodiegético; todo con el fin de dotar a la narración de verosimilitud²⁹ (Banerjee 14). Así, los extractos de esta documentación se introducen en el relato mediante comillas o cursiva separándolos claramente de la narración, funcionan como una muestra de la intención de rigurosidad por parte del narrador³⁰. Esta actitud y el reconocimiento de las lagunas de información del narrador ayudan a crear una sensación de verosimilitud (Albizu Yeregui, «Literatura» 199-200).

Del mismo modo, se valoriza y prepondera la presencia y empleo del testimonio oral, mientras que la documentación escrita aparece como una fuente de información limitada por distintos motivos: posibilidad de ser falseada, es incompleta, etc. Así, se presenta la oralidad como una forma más efectiva de transmitir memoria; de hecho, para el capitán Alegría los diálogos conforman un espacio de identificación y de reafirmación de su

²⁶ «Aquel patio debió parecerle un claustro desdicho por una actividad febril y un ajetreo impropio del lugar» (Méndez 19).

²⁷ De hecho, solo se reafirma la veracidad incuestionable de un documento: el acta judicial, así lo afirma el narrador: «Este es el documento más real que tenemos de lo realmente ocurrido, la única verdad que refrenda nuestra historia, que, probablemente, tuvo bastante semejanza con lo que estamos contando. De no haber temido que nuestra narración fuera malinterpretada, nos habríamos limitado a transcribir el acta del juicio donde se condenó a Carlos Alegría a morir fusilado por traidor y criminal de lesa patria» (Méndez 26 y ss.).

²⁸ Como el último parte de intendencia que redacta y en el que refleja el estado de ánimo en el que se encuentra el personaje antes de tomar la decisión de rendirse al enemigo: «*Hecho el recuento de existencias, todo cuadra cabalmente con los estadillos adjuntos, todo menos el oficial que esto firma, que se considera a sí mismo un círculo cuadrado, un espíritu metálico, que, abominando de nuestro enemigo, no quiere sentirse responsable de su derrota. Firmado Carlos Alegría, Capitán de Intendencia...*» (mantenemos la cursiva original, Méndez 22).

²⁹ Esto responde a lo que Roland Barthes denominaba *efecto de realidad* y que explicaba de la siguiente manera: «La verdad de esta ilusión es ésta: eliminado de la enunciación realista a título de significado denotación, lo “real” retorna a título de significado de connotación; pues en el mismo momento en que esos detalles se supone que denotan directamente lo real, no hacen otra cosa que significarlo, sin decirlo; el barómetro de Flaubert, la puertecilla de Michelet, en el fondo, no dicen más que esto: *nosotros somos lo real*; entonces lo que se está significando es la categoría de lo “real” (y no sus contenidos contingentes); dicho de otra manera, la misma carencia de significado en provecho del simple referente se convierte en el significante mismo del realismo: se produce un *efecto de realidad*, base de esta verosimilitud inconfesada que forma la estética de todas las obras más comunes de la modernidad» (cursiva en el original, Barthes 186).

³⁰ Todo ello responde al afán realista del que ya hemos hablado, lo cual no quiere decir que el relato en el que se enmarca sea ficticio, como, de hecho, lo es.

condición de rendido³¹ (Sánchez, «Historia» 182-183). Uno de los testimonios a los que se alude y se tiene muy en cuenta para la reconstrucción de los últimos momentos del capitán Alegría en la primera derrota son las notas encontradas en los bolsillos de su abrigo después de morir³². Por ellas conocemos los motivos por los que el protagonista renuncia al bando vencedor y a ser considerado un héroe; su último acto heroico es, precisamente, rendirse al bando vencido acercándose al frente de batalla, del que había estado muy alejado ejerciendo labores administrativas en el ejército nacional (Cárcamo 4-5).

En cuanto a la estructura del relato, esta está íntimamente ligada al periplo del protagonista, de manera que abordaremos ambos al mismo tiempo. La narración abre *in medias res* con el momento en el que el capitán Alegría decide rendirse al enemigo y atraviesa el frente nacional para ser capturado por los republicanos. Tras esto se realiza una suerte de retrospectiva mediante la que conocemos la situación en la que se encontraba el protagonista antes de rendirse la cual nos ayuda a entender su proceder, y que queda claro en el último parte de intendencia que presentó. Esta decisión es la desencadenante de lo que podemos identificar como un periplo heroico o peripecia instructiva³³: empieza de la misma forma que el relato, con el abandono del bando nacional al que ha pertenecido durante el desarrollo del conflicto bélico, y con su renuncia a la victoria, que coincide con el cruce del umbral de lo conocido para comenzar con su viaje. El descenso a los infiernos y el camino de pruebas, que el protagonista debe enfrentar, suponen para el capitán Alegría ser detenido dos veces (en primer lugar, por el ejército republicano, que lo abandona antes de replegarse; y en segundo lugar, por el ejército golpista), para más tarde ser encarcelado, juzgado por traidor y condenado a

³¹ Se incluye el testimonio de un soldado republicano que lo había conocido cuando se rindió y que volvió a coincidir con él esperando a ser ejecutado:

«-¿Puedo ayudarte?

«-¡Coño! ¡El rendido!

«Aquella frase espontánea reconociendo su situación real, debió de producirle cierta satisfacción, porque, según nos ha contado el herido, que sobrevivió gracias a que le estaban amputando el brazo el mismo día en que iban a condenarle a muerte, se limitó a decir “gracias” y se dio media vuelta buscando el vacío» (Méndez 24).

³² «Debió de ser entonces cuando nació la reflexión que recogió en unas notas encontradas en su bolsillo el día de su segunda muerte, la real, que tuvo lugar más tarde, cuando se levantó la tapa de la vida con un fusil arrebatado a sus guardianes» (Méndez 35). Además, esta es una clara referencia al último verso de Antonio Machado que también fue hallado en su chaqueta después de fallecer.

³³ Este motivo o arquetipo narrativo ya lo hemos comentado con más detenimiento en el análisis de *Soldados de Salamina*.

muerte. El protagonista acepta su suerte y se desespera por la dilatación de la espera antes de la ejecución.

No obstante, tiene la desgracia de sobrevivir al fusilamiento y como gracia última, consigue abrirse paso entre los cadáveres de los hombres con los que es enterrado, y se dirige a su pueblo natal, donde quiere morir definitivamente. Este regreso no es fácil, por las heridas y la debilidad que sufre y, además, porque casi nadie le ayuda ni asiste sino que huyen de él, solo un grupo de labriegos y una mujer mayor se apiadan y lo cuidan hasta que se repone y reemprende su camino. Llega a Somosierra, un pueblo donde se encuentra con un destacamento del ejército al que pertenecía y en el que descubre la enseñanza con la que el capitán Alegría realiza el regreso al mundo conocido y que consiste en encontrar el colectivo al que pertenece, pues lo que le lleva a abandonar el bando nacional es su desencanto y sentimiento de desarraigo respecto a este. Por ello, en Somosierra al ver las condiciones y estado de los soldados apostados allá se identifica con la desidia y hastío que muestran los hombres que tras tres años de guerra y a pesar de formar parte del bando vencedor no gozan de los privilegios de la Victoria, son los derrotados de la guerra, aquellos a los que vencieron tanto el enemigo como el bando propio; ya que la contienda, y todo lo que esta supuso, tuvo como fin el restablecimiento de un sistema político y económico que favorecía a una minoría mientras que los vencidos y una parte importante de los integrantes del bando vencedor sufrían las consecuencias más duras de la guerra.

El capitán Alegría es un personaje paradójico, en un principio pertenece al bando que gana la contienda y a un colectivo privilegiado: es el único protagonista de *Los girasoles ciegos* que posee y ejerce su capacidad de decidir cambiar su situación y su futuro sin que la preocupación por sobrevivir o por el bienestar de personas a su cargo lo afecten. Pese a todo esto, el capitán Alegría escoge ser un rendido y pertenecer al colectivo de las víctimas, lo que se traduce en carecer de capacidad de decisión. Elige no ganar la guerra y ser una víctima leída como universal, es decir, afectada por todos los agentes y condicionantes que están actuando en la Guerra Civil española. De tal modo que este capitán fascista, rendido, cumple dos requisitos victimológicos universales: el autosacrificio, que limpia la culpa de su pertenencia al bando represor, y la carencia de una filiación política sólida que lo aferre a un bando en concreto (Gómez López-Quiñones, «Inocencia» 190-191).

Como ya hemos dicho, el capitán Alegría constituye el personaje más paradójico y extraño de *Los girasoles ciegos* debido a su decisión de rendirse al bando republicano el día anterior a que se anuncie el fin de la guerra y la derrota republicana, lo cual termina llevándolo a enfrentarse a un consejo de guerra por traición y a ser fusilado por los integrantes del mismo bando por el que ha luchado durante casi tres años³⁴ (Ariza Canales 4-5). El protagonista de esta primera derrota escoge pertenecer al colectivo de las víctimas ya que es el único moralmente aceptable en este contexto situándose por encima de los preceptos ideológicos contendientes y de los bandos políticos que los defienden. Así, la condición de «víctima» se agranda en el texto de Méndez, ya no solo acoge a aquellos reprimidos por el bando vencedor del conflicto civil, sino que abarca también a todos los que afecta la violencia que se ejerce sobre los vencidos (Gómez López-Quiñones, «Inocencia» 191-192).

En *Los girasoles ciegos* Alberto Méndez huye de las simplificaciones y polarizaciones extremas intentando atender a historias complejas que no responden totalmente a la disyuntiva muerte-vida³⁵. En el primer relato el capitán Alegría representa a la perfección a un habitante de la tierra de nadie: perteneciendo al bando nacional y vencedor, se rinde al republicano que no lo acepta, de forma que ideológicamente queda en una posición confusa, intermedia; y más tarde, cuando es fusilado, no muere sino que despierta rodeado y aplastado por los cuerpos de otros hombres muertos, sintiéndose ajeno a esos cadáveres pero también a los vivos, así, su salida de la tumba simboliza el duelo imposible que persigue a otros y que requiere de atención específica, la cual no recibe (Gimber 188-189). Alegría, además, representa uno de los motivos literarios que se repetirá en el resto del libro de diversas formas: el *homo sacer*, es decir, un hombre que no pertenece ni al mundo de los vivos ni al de los muertos, y cuya vida no tiene sentido³⁶. Para el capitán Alegría este proceso de «sacralización» (es decir, de conversión

³⁴ De hecho, el relato comienza con la rendición del capitán Alegría anunciando y presentándose como un *rendido*, es decir, anuncia el estado que ha adquirido como producto de un proceso prolongado que lo ha ido desvinculando del bando nacional al que pertenecía pero al que renuncia: «“Soy un rendido”. Durante dos o tres noches, nos consta, el capitán Alegría estuvo definiendo este momento. Es probable que se negara a decir “me rindo” porque esa frase respondería a algo congelado en un instante cuando la verdad es que él se había ido rindiendo poco a poco. Primero se rindió, después se entregó al enemigo» (Méndez 13).

³⁵ En el primer párrafo que abre el relato, al que ya hemos aludido, de hecho, se utiliza el verbo «entremorir» (Méndez 13) para referirse al destino escogido por el protagonista y que designa claramente esta situación de «tierra de nadie» a la que transita Alegría rindiéndose.

³⁶ Seguimos los textos y las afirmaciones de Giorgio Agamben que describió la existencia y lugar de los *homines sacri* de la siguiente manera: «En cuanto encarna en su persona los elementos que son de ordinario distintos a la muerte, el *homo sacer* es, por así decirlo, una estatua viviente, el doble o el coloso de sí mismo. Tanto el cuerpo del consagrado superviviente, como, de manera todavía más incondicionada, en el *homo sacer*, el mundo antiguo se encuentra por primera vez frente a una vida que, separándose en una doble

en *homo sacer*) comienza con su rendición y se completa con su fusilamiento fallido y su resurgir entre otros fusilados, saliendo de la tierra ensangrentado y sucio (Giménez 13).

El resurgimiento del capitán Alegría, entre los cuerpos de fusilados saliendo de la tierra, es descrito como un renacimiento, o mejor dicho un nuevo nacimiento³⁷. El problema reside en que a pesar de que su cuerpo ha sobrevivido (o renacido), simbólicamente sigue muerto el resto del relato: unos campesinos casi lo entierran cuando lo encuentran dormido por creerlo muerto y casi todas las personas con las que se cruza huyen de él³⁸ discriminándolo a una marginalidad extrema que lo sitúa entre el dominio de los vivos y los muertos, en una tierra de nadie que hace de su muerte algo inevitable: la cual escogerá en la tercera derrota suicidándose en Porlier³⁹ (Lough 856).

Renunciando a la victoria franquista y denominándose constantemente como «rendido», el capitán Alegría se sitúa en un espacio simbólico intermedio, no pertenece a ningún bando, después de sobrevivir al fusilamiento no está ni totalmente vivo ni muerto; y es que rendirse supone la negación del orden simbólico que va a imponerse, desertar, por el contrario, significaría cambiar el orden simbólico (o de bando en su caso). De forma que el acto de rendición de Alegría lo convierte en un *homo sacer* a todos los niveles, debido a que se queda en una suerte de tierra de nadie que lo vulnerabiliza hasta hacer de

exclusión del contexto real de las formas de vida tanto profanas como religiosas, se define tan solo por haber entrado en una simbiosis íntima con la muerte, pero sin pertenecer todavía al mundo de los difuntos. Y es en la figura de esta “vida sagrada” donde hace su aparición en el mundo occidental algo similar a una nuda vida. Es decisivo, sin embargo, que esa vida sagrada tenga desde el principio un carácter eminentemente político y exhiba un vínculo esencial con el terreno en el que se funda el poder soberano» (Agamben, *Homo* 129-130).

³⁷ «Alegría siempre habló de ese momento como de un parto. Exhausto, tardó tiempo en definir los perfiles de su cuerpo, desmadejado y oprimido por cadáveres enredados unos con otros. (...) Había visto la fosa en la que estaba enterrado antes de la ejecución y, dada su profundidad, no podía tener muchos cadáveres encima. Lo intentó varias veces y, en cada intento, comprobó que algo se desplazaba y dejaba de oprimirle, hasta que, al fin, todo cedió y se encontró a cielo raso. La tierra ocupó su puesto y se arrastró hasta llegar a un terraplén por el que se dejó caer procurando sofocar su llanto. Estaba todo él menos sus gafas» (Méndez 31).

³⁸ La única que lo ayuda es una mujer que lo cuida siguiendo los preceptos de la caridad cristiana, una acción que humaniza el relato y refuerza la idea de que las víctimas no se clasifican (o no deberían ser clasificadas) atendiendo a su ideología (Lough 857).

³⁹ De alguna manera, esta segunda vida del capitán Alegría responde a la condición espectral que describió Giorgio Agamben en su ensayo *Desnudez* (2011). En este trabajo el filósofo italiano distinguía entre dos tipos de espectros: el surgido tras la muerte física y por tanto de forma póstuma cuya vida ha dado por terminada y un segundo tipo, denominado *larval* o *larvada*, en la que el espectro no aceptando su final y considerando su vida inconclusa se proyecta en un futuro incierto (y en ocasiones inventado) desde el que examinar su pasado fallido (Agamben, *Desnudez* 58-59).

su muerte algo inevitable y sin repercusión ni significancia para ninguno de los dos bandos de la guerra⁴⁰ (Varela-Portas de Orduña 141-142).

Al final del relato, habiendo conseguido sobrevivir a un fusilamiento y salir de una fosa común, se nos anuncia una segunda muerte, la verdadera. No obstante, esto no significa que el capitán Alegría tenga la oportunidad de vivir una segunda vida, sino que el lapso de tiempo que transcurre entre sus dos muertes no es más que paréntesis, una *nuda vida* a la que llegado el momento él mismo pondrá fin (Galiano Jiménez 3). Así, este personaje reaparece en la tercera derrota de *Los girasoles ciegos* bajo el apodo de «El Rorro» quien en un momento dado arrebató el fusil a un guardia de la cárcel de Porlier y se quita la vida, esta elección del personaje, la de no seguir viviendo, supone no solo un acto de dignidad (ya que abandona la *nuda vida* a la que estaba condenado), sino que también constituye un acto de resistencia⁴¹ y de incluirse sin remedio en el colectivo de los derrotados de la guerra (Berenguer Martín 141).

El protagonista de la primera derrota es, asimismo, el personaje que abiertamente señala (y casi) denuncia las acciones tanatopolíticas del bando nacional y del régimen franquista⁴². Esta conciencia de cuál va a ser la suerte de los vencidos de la guerra le lleva a pedirles perdón a los hombres junto a los que es conducido al paredón⁴³. En este gesto se encierra la última acción del capitán Alegría como antiguo miembro del bando vencedor al que renuncia por razones éticas, las mismas que le inducen a pedir perdón. Esta renuncia es al mismo tiempo una forma de señalar la división cualitativa de la

⁴⁰ El protagonista de esta derrota es la encarnación de la incomprensión y de la melancolía que esta le supone, es rechazado por los dos bandos e incluso el relato de su vida termina despertando un sentimiento de conmiseración y pena en el lector (Berenguer Martín 140).

⁴¹ La resistencia está íntimamente relacionada con la posibilidad de inacción del ser humano, de manera que el despojar a alguien de esta posibilidad es dejarlo sin capacidad de resistir (Agamben, *Desnudez* 64-65). El capitán Alegría es consciente de que él solo no puede cambiar el desarrollo de la guerra ni de la usura de la que acusa al bando al que pertenece, por esta razón realiza la única acción que tiene a su alcance y que puede tener un carácter simbólico significativo: rendirse, o dicho de otro modo, resistirse a participar en el asesinato masivo del enemigo. Así, negándole su posición de rendido no hace más que agravar la situación de Alegría en cuanto *homo sacer* pues lo despoja incluso de su intención de resistencia frente a lo que considera una injusticia.

⁴² Aunque en el texto no se hable de tanatopolítica, como tal, el protagonista denuncia en su juicio que el objetivo del bando nacional no era ganar la guerra sino matar a los integrantes del bando contrario (Méndez 28). Esto corresponde a uno de los fines que expresó Méndez en una entrevista de Txani Rodríguez a la que ya hemos hecho referencia, en ella el autor de *Los girasoles ciegos* afirmaba lo siguiente: «Yo lo que quiero contar es que Franco la prolonga [la guerra] arbitrariamente para matar a más gente»

⁴³ «En el camión, hacinados y guardando el equilibrio, todos los condenados se miraban a los ojos, se cogían de la mano, se apretaban unos contra otros. A mitad de camino, una mano buscó la suya y su soledad se desvaneció en un apretón silencioso, prolongado, intenso, que le dio cabida en la comunidad de los vencidos. Tras la mano, una mirada. Otras miradas, otros ojos enrojecidos por la debilidad y el llanto sofocado. “Perdonadme”, dijo, y se zambulló en aquel tumulto de cuerpos desolados» (Méndez 30).

población que haría el Franquismo entre los «buenos» españoles y los integrantes de la Anti-España que debían ser aniquilados por el bien del nuevo Estado, por medio de toda una maquinaria estatal carcelaria y criminal. Frente a esta división, el capitán Alegría decide no pertenecer al bando vencedor⁴⁴ y no disfrutar de los privilegios que esto le supondría, como ya hemos afirmado anteriormente (Matos-Martín 66-67).

En esta primera derrota, y con la acción de rendición del capitán Alegría, se presenta una cuestión importante relacionada con el comienzo de la represión franquista. El protagonista se rinde al enemigo un día antes del fin de la guerra, denunciando la «usura» que estaba motivando el alargamiento innecesario de la contienda: *«Aunque todas las guerras se pagan con muertos, hace tiempo que luchamos por usura. Tendremos que elegir entre ganar una guerra o conquistar un cementerio»* (conservamos la cursiva original, Méndez 13). De esta forma, se hace referencia a que la represión del bando vencido no comenzó inmediatamente después de la derrota republicana, sino que el bando fascista llevaba gran parte de la guerra ejerciendo esta violencia amparándose en la situación extraordinaria de la guerra. Lo sucedido después del 1º de abril de 1939, por lo tanto, no es más que la continuación de un proceso de aniquilación anterior. Así, el capitán Alegría, que en la primera derrota del libro denuncia esta realidad rindiéndose al enemigo poco antes de que sea derrotado, termina sufriendo las represalias de los vencedores a los que denuncia, debido a que no entienden su motivación, la cual, como descubrimos más adelante, no es otra que pedir perdón por la crueldad del bando franquista (Ennis «Idioma» 169-170). En otras palabras, Alegría es un personaje que representa una moral inquebrantable, escoge la muerte para no formar parte de un Estado y gobierno que según él mismo expresa en el juicio al que es sometido: actuaba por «usura» y había alargado la guerra por una única razón: matar a todos los integrantes del bando republicano⁴⁵. Asimismo, su decisión de rendirse al enemigo el día anterior a ganar la guerra, es un acto de renuncia a lo que el bando nacional había hecho y lo que intuía (o sabía) que iba a hacer una vez acabara la contienda⁴⁶ (Santamaría Colmenero, «Girasoles» 5).

⁴⁴ De hecho, termina siendo juzgado porque es considerado un traidor: «A continuación, se le expulsa del ejército y se le declara culpable del delito de traición y connivencia con el enemigo. Es condenado a muerte» (Méndez 28).

⁴⁵ «Preguntado acerca de si son las gloriosas gestas del Ejército Nacional la razón para traicionar a la Patria, responde: que no, que la verdadera razón es que no quisimos entonces ganar la guerra al Frente Popular.

«Preguntado que si no queríamos ganar la Gloriosa Cruzada, qué es lo que queríamos, el procesado responde: queríamos matarlos» (conservamos cursiva original, Méndez 28).

⁴⁶ Podríamos pensar que la anagnórisis trágica de la historia del capitán Alegría coincide con el último parte de Intendencia donde expresa su intención de no formar parte del bando nacional porque ha descubierto

Una de las lecturas que se han realizado de este relato es la que considera al capitán Alegría el símbolo de la reconciliación entre los bandos contendientes ya que rechaza pertenecer a ninguno de los dos. Es decir, al definirse como rendido, Alegría renuncia a ser tanto vencedor como vencido y, sin embargo, se sitúa en una posición en la que es al mismo tiempo vencedor y vencido⁴⁷. De este modo, el autor supera la dicotomía maniquea que suele caracterizar a los relatos sobre la Guerra Civil de 1936:

¿Son estos soldados que veo lánguidos y hastiados los que han ganado la guerra? No, ellos quieren regresar a sus hogares adonde no llegarán como militares victoriosos sino como extraños de la vida, como ausentes de lo propio, y se convertirán, poco a poco, en carne de vencidos. Se amalgamarán con quienes han sido derrotados, de los que solo se diferenciarán por el estigma de sus rencores contrapuestos. Terminarán temiendo, como el vencido, al vencedor real, que venció al ejército enemigo y al propio. Solo algunos muertos serán considerados protagonistas de la guerra (conservamos cursiva original Méndez 36).

Según el propio protagonista, los vencedores reales no son los que luchan en el frente y ganan la guerra, sino los que provocaron y alargaron la contienda con el único propósito de aniquilar al enemigo e imponer un orden que los beneficiase. Por ello, él decide pertenecer conscientemente al grupo derrotado, ampliando el colectivo a aquellos que fueron víctimas del bando por el que lucharon. Así, la historia de Alegría que ejemplifica esta cuestión queda registrada físicamente en el libro de Méndez e inscrita en la memoria

que el fin último de la guerra que está llevando a cabo no es ganar sino acabar definitivamente con el bando republicano. No obstante, al final del relato, cuando se representa a Alegría en Somosierra acercándose a unos guardias, tras el periplo que sigue a su rendición ni siquiera puede mantener el sentido de justicia que lo empujó a renegar de su bando: «Todos los pensamientos y con ellos la memoria debieron de quedar sepultados bajo la fiebre, bajo el hambre, bajo el asco que sentía de sí mismo, porque haciendo acopio de la poca fuerza que aún le quedaba, arrastrándose ya, pues ni siquiera incorporarse pudo en el último momento, se aproximó al cuerpo de guardia lentamente, sin importarle el asombro y la repulsión que sintieron los soldados al ver arrastrarse esos despojos.

«Cuando el llanto se lo permitió, dijo:

«—Soy de los vuestros» (Méndez 36).

Esto es, entendemos que la renuncia al bando nacional es una suerte de llamada a la aventura (siguiendo la terminología de Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*) y la verdadera anagnórisis o enseñanza final que lo dirige a su final último corresponde al instante en el que descubre en los soldados derrotados pertenecientes al bando vencedor a los «suyos» es decir, a los integrantes de su bando.

⁴⁷ «—¿A quién se ha rendido, capitán?

«—Al ejército republicano.

«—¿Cuándo?

«—Esta mañana, mi coronel.

«El coronel se volvió hacia sus escoltas para verificar que era cierto lo que acababa de oír. (...)

«—¿De verdad se ha rendido esta mañana?

«Sí mi coronel, me he rendido esta mañana» (Méndez 23). Este episodio sucede poco después de que el capitán Alegría se rinda a los republicanos (que lo rechazan pues están intentando hacer frente a la derrota) y el ejército nacional tome Madrid, y supone la expulsión del protagonista del bando vencedor de forma definitiva, a falta de que esta se haga oficial con la sentencia judicial y la condena a muerte.

colectiva de la Guerra Civil a la que se pretende contribuir mediante *Los girasoles ciegos* (Nuckols 193-194).

En el subtítulo del relato (*Si el corazón pensara dejaría de latir*) se nos da la clave de la solución del problema del capitán Alegría después de sobrevivir al fusilamiento: debido a su condición de marginado de la vida, la muerte es el único destino posible y casi deseable; algo que también lo aplica para las víctimas del bando franquista que no solo serán los represaliados republicanos, sino todos los afectados por el nuevo régimen dictatorial entre los que también se encuentran algunos que lucharon en el bando nacional (Lough 856). De alguna manera, señala también la terquedad de los cuerpos por mantenerse con vida incluso en los escenarios y situaciones más adversos, el capitán Alegría conscientemente rechaza la vida que se le presenta debido al horror que le rodea y que no puede soportar⁴⁸. Acepta la muerte como destino propio del rendido, considerado traidor por la autoridad⁴⁹, y sin embargo, sobrevive a un fusilamiento, un enterramiento y a una travesía herido y terriblemente debilitado que lo despojan de todo, y solo consigue morir definitivamente suicidándose en la cárcel de Porlier en la tercera derrota.

En definitiva, una de las principales características de la narración de la peripecia del capitán Alegría es que desde el principio somos conscientes de que se trata de un personaje que camina hacia su muerte⁵⁰, de modo que todos los acontecimientos que se reconstruyen mediante los testimonios (orales y escritos) a los que se alude conducen a la que será su primera muerte, el fusilamiento al que sobrevive y que, como hemos visto, lo convierte en un *homo sacer* y en la encarnación de la paradoja absoluta pues ya no pertenece a ningún bando, no está ni muerto ni vivo, y lo único que le queda es su condición de víctima del mismo régimen al que renuncia al principio del relato.

Como ya hemos dicho, toda la primera derrota de *Los girasoles ciegos* se recrea mediante el juego entre el narrador heterodiegético, que emplea la primera persona del

⁴⁸ Así lo expresa en una de las cartas dirigida a su novia que se transcriben en la derrota: «*No tuve tiempo para hacer planes porque otros horrores suspendieron mi futuro, pero ten por seguro que, de haberlos hecho, tú hubieras sido la columna vertebral de mi proyecto*» (conservamos la cursiva original, Méndez 29).

⁴⁹ «Nueve días estuvo esperando su turno. Cada madrugada, al azar, como recuas, un grupo de prisioneros era obligado a formar en el hangar y conducido, de a dos en fondo, hasta unos camiones que se perdían ruidosamente en un paisaje tibio y desolado. (...) Podemos suponer cierto alivio cuando el día dieciocho, exhausto bajo la lluvia inclemente, fue él uno de los miembros de la recua» (Méndez 29-30).

⁵⁰ Algo a lo que se hace referencia desde el primer párrafo del relato: «Elegió entremorir sin pasiones ni aspavientos, sin levantar la voz más allá del momento en que cruzó el campo de batalla, con las manos levantadas lo necesario para no parecer implorante y, ante un enemigo incrédulo, gritar una y otra vez “¡Soy un rendido!”» (Méndez 13).

plural, y las distintas voces (orales y escritas) a las que se hace referencia para recrear la historia del capitán Alegría durante los últimos días de la guerra hasta su fusilamiento fallido. El resultado es una narración fragmentaria, basada en gran medida en un rumor de voces que se adivinan en el fondo y del que se rescatan retazos de la historia que protagoniza esta primera derrota. De esta manera, se crea la sensación de que tanto en la reconstrucción como en el origen del relato han tomado parte colectivos que determinan el desarrollo de la narración y de la historia. Al mismo tiempo, esta polifonía de voces que atestigua la suerte del protagonista desde una distancia temporal que imposibilita su cuestionamiento y rechazo absoluto, pues es la única fuente de información a la que se alude y, aunque de manera imprecisa, constituye el único medio para recrear lo ocurrido a Alegría (Sánchez, «Historia» 180-181).

En definitiva, el relato de la primera derrota, como el resto del libro, no está protagonizado por un héroe y sus hazañas en la contienda sino por el sufrimiento sin paliativos, el horror llevado hasta sus últimas consecuencias, hasta el momento en el que los personajes tienen que enfrentarse a su completa destrucción; y ese instante es el escogido por Alberto Méndez para incluirlo en la memoria colectiva (Pereña 178). La importancia de la memoria aparece incluso en boca de Alegría en la transcripción de una carta que al parecer este había escrito dirigida a Franco en la que introduce una casi advertencia que parece profética pues recalca la dificultad de olvidar lo que estaba sucediendo por la magnitud del horror: «*Le he escrito no para implorar su perdón, ni mostrarme arrepentido, sino para decirle que lo que yo he visto otros lo han vivido y es imposible que quede entre las azucenas olvidado*» (mantenemos la cursiva original, Méndez 29).

4.4.2. Segunda derrota: 1940 o Manuscrito encontrado en el olvido⁵¹

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 otra, 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

⁵¹ Parte del análisis de esta derrota y de la siguiente («Tercera derrota: 1941: El idioma de los muertos») formó parte de la publicación: GOÑI INDURAIN, Maite. «El olvido derrotado por la palabra: la escritura como resistencia en *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez». *Cuadernos de ALEPH*, 12. 2020: 211-233.

escrito, ya que se muestra claramente⁵². 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 29-31). Esta forma dual de presentar el relato corresponde al motivo literario conocido como: «manuscrito encontrado»⁵³, y es también el segundo nombre que encontramos en el subtítulo de la derrota haciendo referencia a la forma de presentación del diario del poeta.

Así, podemos establecer que el plano narrativo correspondiente a la voz del «editor» funciona como una suerte de marco externo que contextualiza la narración del cuaderno, los pormenores de su hallazgo, las condiciones en las que se encuentra, pues a lo largo de la transcripción el editor interviene para describir el estado de las páginas, los cambios en la escritura o las partes que resultan ilegibles, etc. Por su parte, el diario que recoge la transcripción del cuaderno consiste en un registro de los últimos momentos y de la degradación de un joven desde el momento en el que muere su pareja dando a luz al hijo de ambos hasta el fallecimiento del bebé, la enajenación definitiva del autor del manuscrito y el fin de la escritura.

La segunda derrota se caracteriza, en contraposición a la reconstrucción documentalista de la primera, por el empleo del diario como forma narrativa y de memoria. La escritura íntima, característica del diario, tiene en esta obra una doble función: por una parte, le sirve al joven poeta⁵⁴ 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 lírico y la alusión a numerosos poetas⁵⁵, sugiere una alternativa a su

⁵² Incluso se diferencia tipográficamente ya que las intervenciones del editor aparecen en cursiva.

⁵³ «Sin duda uno de los más habituales mecanismos utilizados en la tradición narrativa, como estrategia por parte del autor para encubrir la ficcionalidad de su obra y mostrarla bajo pretensión de autenticidad histórica, es el del manuscrito encontrado. Con el manejo de tal dispositivo a menudo situado en el inicio de la narración, el autor aparecía no como responsable y artífice de ella, sino como simple transcriptor de un documento primero cuya reproducción más o menos fiel él había llevado a cabo. Frente a su papel como creador, en tales obras el autor adoptaba el disfraz de editor trasladando la responsabilidad del texto a otra pluma y sobre todo, encareciendo la autenticidad de la historia mostrada que no se presentaba pues, como mero fruto de su personal invención» (Baquero Escudero 249-250). Entre las obras que han empleado este recurso destacan *El Quijote* de Miguel de Cervantes y el cuento de Edgar Allan Poe «Manuscrito hallado en una botella». Méndez titulado uno de sus relatos de esta manera y empleando esta forma realiza una alusión no solo a la obra cervantina sino a toda una tradición caracterizada por una narración dual como la que encontramos en la segunda derrota de *Los girasoles ciegos*.

⁵⁴ 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.

⁵⁵ 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

realidad represiva, como si la poesía fuera una forma de hacer prevalecer la vida frente a la tanatopolítica franquista⁵⁶ (Matos-Martín 73-74). 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 (Banerjee 14-15).

Como se puede intuir, en la segunda derrota encontramos, al contrario que en la primera, tres personajes principales: el autor del manuscrito (que es, junto al editor, uno de los narradores), Elena y el hijo de ambos, que al final del relato recibe el nombre de Rafael. El protagonista y figura preeminente es el narrador intradiegetico del diario por medio de quien conocemos los pormenores de su situación y de la del resto de personajes. Se trata de un hombre joven que se ha visto obligado a huir junto a su pareja embarazada con el fin de evitar las represalias del bando vencedor debido a su implicación política y la derrota del bando republicano. No obstante, Elena se pone de parto antes de cruzar ninguna frontera del país y muere después de dar a luz. La muerte de la joven supone para el poeta un golpe tal que es incapaz de continuar su camino junto a su hijo neonato y, en su lugar, permanece en el mismo lugar al que llegaron juntos. El fallecimiento de Elena marca también la relación del protagonista con su hijo, al principio del relato el autor del manuscrito se encuentra en un estado de shock, todavía está intentando procesar la pérdida de su pareja, de forma que es incapaz de cuidar ni de hacerse cargo del niño al que evita y espera a que muera junto al cadáver de su madre. De hecho, cuando empieza a experimentar un extrañamiento respecto al cadáver de Elena, en el que ya no reconoce a la joven, su atención empieza a dirigirse al bebé, lo abraza por primera vez, crea un

sufrieron las consecuencias de las represalias por su apoyo al bando republicano y a la II República: Federico García Lorca y Miguel Hernández (Rovetta y Delbene 7).

⁵⁶ 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 acercan 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 21).

vínculo y su preocupación deja de ser su propio dolor para ocuparse de su supervivencia y, especialmente, la de su hijo, que pasa a ser el centro de su cotidianeidad.

De este modo, su diario estará dividido en dos ejes temáticos: por una parte, su reflexión, que muchas veces acompaña con analepsis y retrospectivas de su relación con Elena y con su filiación política, en torno a la situación de persecución ideológica de la que huye y frente a la que solo puede adueñarse de su muerte y de la de su hijo. Y por otra, el día a día en el que cuida del niño en una situación de aislamiento y de desamparo extremos. La adversidad a la que debe enfrentarse por el estado tan precario en el que se encuentran lo empuja a matar a los animales con los que convive (un par de vacas) y los que amenazan su supervivencia (lobos). El olor de los animales muertos lo devuelven a los horrores de la guerra que ha presenciado y acentúan el proceso de deshumanización que culmina con la muerte del niño tras lo cual también deja de escribir nada comprensible.

El otro personaje principal del relato es el niño. Como ya hemos dicho, su nacimiento coincide con la muerte de su madre y esto produce un rechazo inicial en su padre aunque más tarde se convierte en su principal preocupación. Representa, además, a la generación perdida de todas las criaturas que no nacieron o que murieron como consecuencia de la guerra y sus estertores. El niño encarna la esperanza truncada de un futuro mejor de sus padres, y es precisamente su memoria breve y trágica la que su padre pretende dejar fijada en el diario al final del relato, cuando decide llamarlo Rafael, nombre que escribe obsesivamente en las últimas páginas del cuaderno. Esto es, entre los objetivos del poeta se encuentra hacer posible que la historia del niño y las circunstancias que han provocado su prematura muerte queden registradas para la posteridad, para lo cual es imprescindible que este tenga una identidad propia.

Por último, comentaremos brevemente el lugar que ocupa Elena, el tercer personaje que encontramos en la narración. Se trata de una presencia más que un personaje como tal, ya que su muerte inaugura la derrota y desde ese momento solo conocemos algunos de sus rasgos por los recuerdos del autor del manuscrito. Es, por lo tanto, una figura fantasmagórica que representa un pasado feliz y mejor que se ha perdido como consecuencia de la derrota y que no podrá recuperarse. Vuelve a hacerse referencia a ella en la cuarta derrota, ya que Elena es el vínculo de unión entre ambos relatos, en esta conocemos a la familia de la joven y los pormenores de la huida de la pareja desde Madrid.

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 invierno⁵⁷. 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, pueda identificarlos⁵⁸ expresando así la aspiración de los derrotados: la identificación que impide su olvido definitivo (Cruz Suárez, «Muerte» 110-111).

En esta segunda derrota la vida que intenta abrirse paso como una pequeña esperanza, o mejor dicho el anhelo de que su situación cambiará, se representa en los ojos del niño que lucha por vivir para sorpresa de su padre quien ya se siente derrotado (como expresa en la transcripción de un soneto de Garcilaso de la Vega en la que se utiliza la misma metáfora de los ojos y que el poeta utiliza como epitafio de la tumba de Elena⁵⁹) (Ramos 5-6). El sentimiento de derrota para el autor del manuscrito va más allá de sí mismo pues aduce la muerte de su pareja, la de su hijo y la suya propia, en un futuro cercano, precisamente a su condición de derrotado:

Pero morir no es contagioso. La derrota sí. Y me considero transmisor de esa epidemia. Allá donde yo vaya olerá a derrota. Y de derrota ha muerto Elena y de derrota

⁵⁷ «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 51).

⁵⁸ 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 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 desaparezcan 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 47).

⁵⁹ «Trato de recordar versos de Garcilaso para orar sobre tu tumba, Elena, pero ya no recuerdo ni siquiera la memoria. ¿Cómo eran?

«(Hay varios intentos fallidos de transcribir el poema, pero todo está tachado aunque aún son legibles los siguientes versos:

Las lágrimas que en esta sepultura
se vierten hoy en día y se vertieron
recibe, aunque sin fruto allá te sean,
hasta que aquella eterna noche oscura
me cierre aquestos ojos que te vieron,
dejándome con otros que te vean.)» (Méndez 46).

morirá mi hijo al que todavía no he podido poner nombre. Yo he perdido una guerra y Elena, a la que nadie jamás hubiera pensado en considerar un enemigo, ha muerto derrotada. Mi hijo, nuestro hijo, que ni siquiera sabe que fue concebido en el fulgor del miedo, morirá enfermo de derrota (Méndez 45-46).

En el relato, la escritura y la vida están tan íntimamente unidas de tal manera que este vínculo termina siendo orgánico: el poeta es consciente de que lo único que lo mantiene con vida es la escritura de su diario⁶⁰. 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 fin⁶¹ (Lough 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, «Girasoles» 84). Con todo, tanto la escritura del manuscrito como la nominalización 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»⁶² y de este modo refleja su derrota, la cual afecta a su capacidad creadora que queda anulada⁶³, a consecuencia de esta situación, el poeta es incapaz de 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 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, así como 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

⁶⁰ La incapacidad para escribir debido al aislamiento extremo y a la situación en la que se encuentra el protagonista de la derrota tiene reminiscencias a los textos de Primo Levi en los que relataba la situación de los prisioneros de los campos de concentración nazis (*Lager*). Levi señala la pérdida de la palabra y del interés por su entorno como una señal de que el recluso había aceptado su condición (*Trilogía* 558). Esto está íntimamente relacionado con la adopción de la conducta de los *muselmänner* de la que hablaremos más adelante.

⁶¹ «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 56).

⁶² «Escrito todo en mayúsculas e imitando letra de imprenta, la siguiente frase: “SOY UN POETA SIN VERSOS”» (conservamos la cursiva original, Méndez 47).

⁶³ «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 54).

historia con sus propias palabras para impedir que los vencedores manipulen lo sucedido. La escritura se convierte entonces en la prolongación de la vida y en la guardiana de la dignidad del poeta hasta el final⁶⁴. Después de la muerte, la vida escrita en el manuscrito hará posible que se conozca su historia y que perviva su memoria (Aguado, *Tiempos* 66-67). El manuscrito en el que el poeta elabora un diario íntimo constituye, por lo tanto, un testimonio consciente⁶⁵ 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 familia⁶⁶ (Cruz Suárez, «Muerte» 116-117).

En la segunda derrota de *Los girasoles ciegos* el protagonista es una víctima del contexto y de la persecución franquista desde el principio del relato. La derrota, debido a su adhesión al bando republicano, representa en el texto un estigma, una marca que lo condena a la situación de victimización y de aislamiento extremo en la que se encuentra. No obstante, este estigma constituye una parte importante de su persona y humanidad por la que, de alguna forma el castigo que está sufriendo el autor del manuscrito por la persecución y represión de su ideología da a entender que el Franquismo no solo represaliaba ideas sino también la humanidad de los defensores de estas⁶⁷ (Aguado, *Tiempos* 65).

⁶⁴ «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 46).

⁶⁵ 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, «Girasoles» 6-7).

⁶⁶ Esta forma diarística recuerda a la propuesta que Miguel de Unamuno presentaba en *Cómo se escribe una novela* escrita entre 1924-1927, un texto en el que recoge las memorias de su exilio en Francia. La característica común de ambos diarios es su proyección hacia el exterior, hacia el público, quien es finalmente el receptor de lo que en ellos se narra.

⁶⁷ «Sí. Hemos perdido una Guerra y dejarnos atrapar por los fascistas sería lo mismo que regalarles otra vez la victoria. Elena ha querido seguirme y ahora sabemos que nuestra decisión ha sido errónea. Quiero pensar que jamás se cometió un error tan generoso. (...) Que te quedes, no te harán daño, le dije. Que te siga. Que me maten. Que me mueren. Hablábamos de la muerte para dejar la vida al descubierto. Pero nos equivocábamos. Nunca debimos emprender un viaje tan interminable estando ella de ocho meses. El niño no vivirá y yo me dejaré caer en los pastos que cubrirá la nieve para que de las cuencas de mis ojos nazcan flores que irriten a quienes prefirieron la muerte a la poesía» (Méndez 42-43). Sin embargo, Hans Lauge Hansen propone una lectura de esta segunda derrota en la que la víctima que cuenta su experiencia en primera persona termina convirtiéndose en el verdugo de otra víctima: su hijo neonato. Según esta interpretación, el poeta escondido en la choza con el bebé, atemorizado de las consecuencias que puede tener ir a algún pueblo o pedir ayuda y devastado por la muerte de su pareja, deja morir al niño al mismo tiempo que escoge su muerte para no dar la oportunidad a otros de que lo maten (es decir, siguiendo la lógica maniquea y antagonística de la guerra, no quiere caer en las manos del, todavía, enemigo aunque se denomine derrotado y ello pueda suponer la supervivencia de su hijo). Al final, como ya sabemos, ambos mueren en esa choza en el monte (Hansen, «Memoria» 93-95). Esta lectura del relato sitúa al poeta en lo que Primo Levi denominó *zona gris* (en la que en una situación de violencia extrema la víctima se convierte

A pesar de que el poeta se refiere a la derrota republicana como la principal causante de su situación, el manuscrito comienza cuando este escribe su diario el día de la muerte de Elena⁶⁸. Este inicio inaugura la cuenta atrás de su vida así como el estado de *homo sacer* que dejará inmortalizado en su diario en el que apreciamos el proceso por el cual el poeta, derrotado en todos los aspectos de su vida y aislado en el monte y con el invierno muy cerca, lo único que puede hacer es esperar la muerte junto a su bebé. La joven pareja se encontraba en plena huida de un país en el que ya no tenían lugar porque habían perdido la guerra, cuando nace su hijo y ella muere, esto sume al poeta en una desolación tan profunda que le impide tomar las decisiones que le habrían permitido sobrevivir: decide quedarse escondido en la cabaña con el recién nacido y una vaca, cuando llega el invierno el aislamiento es absoluto y no tiene recurso alguno para mantener con vida ni al niño ni al animal. Así, el joven poeta muestra tener la misma actitud de los *muselmänner* descritos por Primo Levi y Giorgio Agamben, cuya principal característica era precisamente la incapacidad de adaptarse a la situación en los campos de concentración⁶⁹, el paralelismo es bastante claro: el poeta no es capaz de idear un modo de supervivencia frente al escenario que se le presenta y por ello se convierte en un *muselmann*⁷⁰ que ha abandonado

en verdugo (*Trilogía* 502-503)). A pesar de haber incluido las afirmaciones de Hansen tenemos que explicitar que no coincidimos con su perspectiva ya que consideramos que las decisiones tomadas por el protagonista responden a su condición de *muselmann*, de la que hablaremos a continuación, que anula su capacidad de acción y de supervivencia a consecuencia de la derrota total que ha supuesto el fracaso bélico y después la muerte de su pareja.

⁶⁸ «Elena ha muerto durante el parto. No he sido capaz de mantenerla a este lado de la vida. Sorprendentemente el niño está vivo. (...) Ya no huiremos a Francia. Sin Elena no quiero llegar hasta el fin del camino. Sin Elena no hay camino.

«¿Cómo se corrige el error de estar vivo? ¡He visto muchos muertos pero no he aprendido cómo se muere uno!» (Méndez 40).

⁶⁹ «Una vez en el *campo*, debido a su esencial incapacidad, o por desgracia, o por cualquier incidente trivial, se han visto arrollados antes de haber podido adaptarse; han sido vencidos antes de empezar, no se ponen a aprender alemán ni a discernir nada en el infernal enredo de leyes y prohibiciones, sino cuando su cuerpo es ya una ruina y nada puede salvarlos de la selección o de la muerte por agotamiento» (Levi 96 *apud* Agamben, *Auschwitz* 44).

⁷⁰ Relacionamos el proceso de deshumanización que sufre y registra en su diario el protagonista de la segunda derrota con esta figura estudiada y caracterizada por Agamben y Levi para referirse a la situación de un grupo de personas que a pesar de encontrarse rodeados de otros que estaban en la misma situación (o en una extremadamente parecida) a ellos no hallaban motivación ni forma alguna de sobrevivir de manera que se abandonaban y aislaban a esperar la muerte. Sobre el *muselmann* Agamben dice lo siguiente: «El musulmán es no solo o no tanto un límite entre la vida y la muerte; señala, más bien, el umbral entre el hombre y el no-hombre» (*Auschwitz* 56), esto es, esta figura habita la zona intermedia entre la dicotomía humano/inhumano de manera que no participa totalmente de ninguna de las dos y, en el caso del protagonista de la derrota de Méndez, este estado es solo la antesala de la muerte que inevitablemente llegará, y que como ya hemos dicho está intrínsecamente relacionada con la escritura. De hecho, el diario éxtilo y póstumo del joven poeta responde a un testimonio «verdadero» según la caracterización victimológica de Primo Levi: «Lo repito, no somos nosotros, los sobrevivientes, los verdaderos testigos. Esta es una idea incómoda, de la que he adquirido conciencia poco a poco, leyendo las memorias ajenas, y releendo las mías después de los años. Los sobrevivientes somos una minoría anómala además de exigua: somos aquellos que por sus prevaricaciones, o su habilidad, o su suerte, no han tocado fondo. Quien lo ha

cualquier esperanza de sobrevivir y espera a la muerte como única salida a la situación en la que se encuentra..

En esta segunda derrota, no solo se hace referencia a la *nuda vida* que en el primer relato solo se adivina. En este la única vida que se refleja es la *nuda vida* que describió Agamben⁷¹. Esto es, es la vida propia de dos cuerpos que han muerto simbólicamente y cuya vida únicamente puede seguir en la literatura. Así, la *nuda vida* se muestra con todas sus características adversas y desagradables: el frío, el hambre, la melancolía, la desesperación y un proceso de deshumanización que apela directamente a los textos del filósofo italiano⁷² (Varela-Portas de Orduña 143-145). Lo único que puede hacer es dejar por escrito su experiencia en el diario del que ya hemos hablado⁷³, de forma que el cuaderno se convierte en el único testigo-receptor de la memoria del poeta hasta que el editor lo encuentre y lo transcriba.

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 refugio⁷⁴, un verso de Góngora mediante el cual se señala lo que hay que evitar: la «infame turba de nocturnas aves»⁷⁵ que impondrán el silencio y el olvido (Barbosa do

hecho, quien ha visto a la Gorgona, no ha vuelto para contarlo, o ha vuelto mudo; son ellos, los “musulmanes”, los hundidos, los verdaderos testigos, aquellos cuya declaración habría podido tener un significado general» (Levi, *Trilogía* 541-542).

⁷¹ «La nuda vida, a la que el hombre ha sido reducido, no exige nada ni se adecua a nada: es ella misma la única norma, es absolutamente inmanente. Y el “sentimiento último de pertenencia a la especie” no puede ser en ningún caso una dignidad» (Agamben, *Auschwitz* 71).

⁷² «No la vida ni la Muerte, sino la producción de una supervivencia modulable y virtualmente infinita es lo que constituye la aportación decisiva del biopoder de nuestro tiempo. Se trata, en el caso del hombre, de separar, en todo momento, la vida orgánica de la animal, lo no humano de lo humano, al musulmán del testigo, la vida vegetal, mantenida en funcionamiento por medio de técnicas de reanimación, de la vida consciente, hasta alcanzar un punto límite que, como las fronteras de la geopolítica, es esencialmente móvil y se desplaza según el progreso de las tecnologías científicas y políticas. La ambición suprema del biopoder es producir en un cuerpo humano la separación absoluta del viviente y del hablante, de la *zoé* y el *bíos*, del no-hombre y del hombre: la supervivencia» (Agamben, *Auschwitz* 163).

⁷³ Así, este texto se convierte, como ya hemos dicho, en un testimonio consciente de un hombre que sabiendo el proceso de deshumanización que está sufriendo atestigua su historia: «El testimonio no garantiza la verdad factual del enunciado custodiado en el archivo, sino la imposibilidad misma de que aquél sea archivado, su exterioridad, pues, con respecto al archivo, es decir, su necesaria sustracción –en cuanto existencia de una lengua– tanto a la memoria como al olvido. Por esto mismo –porque se testimonia solo allí donde se da una imposibilidad de decir y porque hay un testigo solo cuando ha habido una desubjetivación– el musulmán es verdaderamente el testigo integral, y por eso no es posible separar al testigo del superviviente» (Agamben, *Auschwitz* 165).

⁷⁴ 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 47-48).

⁷⁵ Este verso proviene del poema *Polifemo y Galatea* de Góngora, específicamente de la quinta estrofa en la que se describe la caverna del cíclope y se acentúa su lobretez mediante la alusión a estos animales y los acentos en las sílabas *tur* (Alonso, *Góngora* 449). Asimismo, el verso de Góngora es una alusión al mito

Nacimiento 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 Civil (Giménez 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 con el fin de 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, ya que está bloqueado por la supervivencia extrema y 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

de las Miníades, las hijas de Minias que fueron convertidas en murciélagos, a continuación traemos la metamorfosis de Ovidio que recoge este mito: «Pero Alcítoe, la hija de Minias, decide no dar acogida al culto de dios, sino que, persistiendo en su imprudencia, asegura que Baco no es vástago de Júpiter, y sus hermanas comparten su impiedad. Había ordenado el sacerdote celebrar un día festivo y que las esclavas y sus dueñas, liberadas de sus actividades, se cubrieran el pecho con una piel, desataran las cintas de sus frentes, pusieran guirnalda en sus cabellos y tomaran en sus manos los frondosos tirso; había profetizado que la ira del dios ofendido sería cruel. Obedecen las matronas y las jóvenes casadas y dejan a un lado las telas, los cestillos de labor y la lana sin hilar, queman incienso y lo invocan como Baco, y Bromio, y Lileo, y el Ignígena, y el dos veces engendrado, y el único que tiene dos madres: se añade a estos nombres Niseo e intonso Tioneo y también Leneo, el sembrador de la amistosa uva, y Nictelio, y nuestro padre Eleleo, y Yaco, y Euhan y los muchos nombres que además de éstos tienes, Liber, entre los pueblos helenos; tú eres de juventud inmarcesible, tú eterno niño, tú, el más hermoso que se puede ver en el alto de cielo; cuando te alzas sin cuernos, tienes una cabeza virginal; por ti el Oriente ha sido vencido hasta la India de color oscuro ve sus aguas teñidas por el Ganges en su desembocadura; tú sacrificas, venerable, a los sacrílegos Penteo y Licurgo, el de la doble hacha, y arrojas al mar los cuerpos tirrenos; tú aplastas los cuellos adornados por riendas de colores de los dos lince uncidos al yugo; te siguen las bacantes y los sátiros y el viejo borracho que apuntala con un bastón sus temblorosos miembros apenas puede sostenerse sobre el corvo lomo de un asno. Por dondequiera que avanzas, suenan a un tiempo clamor de jóvenes y voces de mujeres, suenan los tambores batidos por las palmas de las manos y los cóncavos bronce, y la flauta de boj con una larga fila de agujeros. Pacífico y propicio te piden las Isménides que las asistas, y te adoran con el ritual prescrito. Solo las hijas de Minias, dentro de la casa, estropean la fiesta con su inoportuna dedicación a las labores de Minerva: cardan la lana o hacen girar con el pulgar los hilos o no dejan el telar y agobian de trabajo a las esclavas. Una de ellas, estirando el hilo con su fino pulgar, dice: “Minerva otras descansan para asistir a rituales inventados, también nosotras, a quienes Palas, una divinidad mejor, retiene, aliviamos con una conversación entretenida la útil actividad de nuestras manos, y aportemos cada una a las demás, siguiendo un turno, un relato para nuestros oídos desocupados que impida que se nos haga largo el tiempo”. Aprueban sus palabras las hermanas y le encargan que sea ella quien comience a narrar; ella piensa qué cosas de entre tantas -pues sabía incontables- les va a referir y se muestra dudosa sobre si narrar acerca de ti, babilonia Dércetis, de las que creen los palestinos que, tras cambiar de forma cubriendo de escamas sus miembros, removió las aguas de los estanques; o si narrar más bien cómo su hija, dotada de alas, pasó sus últimos años en blancas torres, o como una náyade, mediante el encantamiento y unas hierbas muy poderosas, transformó sus cuerpos juveniles en silenciosos peces, hasta que ella experimentó la misma suerte, o cómo el árbol que daba frutos blancos ahora los da negros por el contacto con la sangre. Esto le parece bien; como no es una narración conocida por el vulgo, la comenzó de esta forma, mientras la lana seguía saliendo tras sus hilos» (*Libro IV*, «Las hijas de Minias», 1-54; Ovidio 361-364).

que recoja su identidad y lo convierta en un sujeto histórico «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 56). El poeta, además, deja escrito en su diario 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 concreta que fue truncada por la represión. 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 grupos sociopolíticos: la desaparición forzada de los individuos que los componen (Cruz Suárez, «Muerte» 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 propio «*Si fue él el autor de este cuaderno, lo escribió cuando tenía dieciocho años y creo que ésa no es edad para tanto sufrimiento*» (conservamos la cursiva original, Méndez 57). 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 manuscrito⁷⁶. 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 olvidado⁷⁷. Este

⁷⁶ 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, «Idioma» 160).

⁷⁷ 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*» (conservamos la cursiva original, Méndez 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 (*kalos k'agathos*) se conjugan» (Gómez López-Quñones, «Inocencia» 190). Es decir, al final la devolución de la identidad al autor del

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 las víctimas. En este caso, además, se presenta la literatura como un 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 persona en el relato, que apoya la descripción y narración de las desgracias vividas por el autor del manuscrito⁷⁸. 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, «Muerte» 107-109).

Así, el ser humano y su identidad se convierten en los principales continentes y conservadores de la memoria de la violencia al mismo tiempo que su identidad queda inevitablemente ligada y afectada por unos sucesos concretos y por un contexto particular que lo ha cristalizado como individuo del mismo. Por lo tanto, la recuperación de las identidades forzosamente desaparecidas constituye un acto ético-memorialístico que en el presente pretende subsanar una injusticia alargada en el tiempo por la ignorancia y el haberlo obviado.

4.4.3. 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 Eymar⁷⁹ y su mujer en las ocasiones en las que estos

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.

⁷⁸ 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...» (conservamos la cursiva original, Méndez 57).

⁷⁹ El Coronel Eymar es un personaje histórico que durante la dictadura se significó por su crueldad y dureza como juez militar en sus instrucciones de diversos consejos de guerra. Gozó de una carrera judicial muy extensa, estuvo en activo hasta enero de 1977, ya que tras su labor como juez militar en los procesos de Responsabilidades Políticas, más tarde las de Masonería y Comunismo (entre los años 1940-1964) se

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 truncada 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 marido⁸⁰.

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 de su esposa. Así, el Coronel Eymar es el representante de la represión franquista ya que es el encargado de sentenciar a muerte en los juicios sumarísimos que acababan con los fusilamientos en el cementerio de la Almudena de madrugada⁸¹ (Matos-

trasladó a los tribunales de Jurisdicción Especial y de Orden Público (conocidos como JOP y TOP), en los que se dedicó a perseguir y condenar las movilizaciones obreras, estudiantiles y ciudadanas, participando en juicios muy conocidos como el Proceso de Burgos de 1970 en el que se juzgó a militantes de ETA, el proceso a Salvador Puig Antich y Heinz Chez y el juicio en el que fueron condenados a muerte los 5 integrantes de ETA y FRAP que fueron fusilados el 27 de septiembre de 1975 (Águila Torres, «Jurisdicción» 1-2).

Un testimonio del tratamiento que proporcionaba a los presos y a sus familias lo proporciona Melquesidez Rodríguez Chaos: «Un familiar mío, que poseía no poca influencia, llegó recién acabado el Consejo. Cuando mi familia le dijo que ya se había terminado, a pesar de que una personalidad del régimen, se quedó extrañado: un Consejo de Guerra en que a los dos procesados se les pide pena de muerte... y había durado apenas media hora”.

“Se dirigió al ponente para ver si se podía lograr que el Consejo me dejase una condena de 30 años. El ponente le indicó: “Si esto fuera un Consejo de Guerra de verdad y no una pantomima, su primo saldría con la condena que yo considerase, porque el único jurídico que hay en el Tribunal soy yo. Pero esto viene todo hecho. Hable usted con el coronel Eymar y si él quiere, no encontrará ningún inconveniente. Él es quien hace todo aquí”.

“Eymar le contesto:

“—Recen ustedes por él. A éste me lo llevo por delante”» (Rodríguez Chaos 161).

⁸⁰ «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 76).

⁸¹ «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 64). De este modo, Méndez alude a la dinámica represiva que tuvo lugar en Madrid. Resulta muy difícil dar cifras exactas de la cuantía de personas que fueron asesinados durante los primeros años de la década de los cuarenta ya que solo ha quedado constancia de aquellos que fueron sometidos a los consejos de guerra o a procesos judiciales por los que fueron condenados y o bien ejecutados o encerrados en las distintas cárceles que existían, las que se reabrieron y las que se acondicionaron y finalmente construyeron para poder acoger a toda la población reclusa (Núñez Díaz-Balart y Rojas Friend 18-19). En el estudio realizado por Manuel García Muñoz, *Los fusilamientos de la Almudena. La violencia sectaria en Madrid durante la Guerra Civil*

Martín 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 un relato (o varios) 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 concreto⁸² (Cepedello Moreno 31-32).

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 engrandece para alargar su vida⁸³; y, por el otro, las cartas que el protagonista

y la posguerra, podemos leer lo siguiente respecto al número de personas fusiladas en las tapias del cementerio madrileño: «Las primeras inscripciones en el cementerio del Este se inician el 6 de mayo de 1936. El último registro se realiza el 4 de febrero de 1944. Entre estas dos fechas son inscritos un total de 2.663 fusilados. Posiblemente quedaron sin registrar los nombres de algunos presos que sufrieron la pena de garrote vil y fueron ejecutados en la prisión de Porlier en días que no hubo saca de fusilados en el cementerio. (...) Teniendo en cuenta que el día 29 de marzo de 1939 ya se celebraron juicios sumarísimos en Madrid y fueron condenadas personas que no aparecían en el listado, es probable que el número de fusilados en los meses de abril, mayo y algunos días de junio de 1939 sea de varios centenares, lo que elevaría el número total a una cifra muy próxima a tres mil» (García Muñoz 65).

⁸² 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 75).

⁸³ 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, «Memoria» 13-15). Por medio de esta discusión a la que se alude veladamente en la derrota, Méndez recupera una reflexión de Primo Levi en torno al valor que se le otorga a todo testimonio de una experiencia traumática: «Es natural que la aportación más consistente para la reconstrucción de la verdad sobre los campos sea la constituida por las memorias de los supervivientes. Más allá de la piedad y de la indignación que suscitan, estas memorias deben leerse

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, «Idioma» 160-161).

La estructura de la tercera derrota se compone de tres relaciones o intercambios que Juan Senra entabla con tres instancias: en primer lugar, su conflicto de supervivencia con el Coronel Eymar y su mujer. Este da comienzo al relato y surge la primera vez que el protagonista se enfrenta al juez militar de su causa, el Coronel Eymar, el cual rompiendo con la dinámica represiva que mantenía y que se materializaba en condenas a muerte sistemáticas, suspende el proceso judicial de Senra para conocer en profundidad qué sabe este preso acerca de Miguel Eymar, su hijo⁸⁴. Así comienza un tira y afloja que se materializa en una serie de visitas que permiten al preso dilatar y retrasar su sentencia tanto como pueda. En segundo lugar, y en contrapartida a su intercambio con los Eymar, se presenta su conflicto con el dirigente comunista al que responde en Porlier, Eduardo López. La tirantez de estas conversaciones proviene de la participación de Juan Senra en la Guerra Civil española y de su implicación en la planificación e intento de atentado contra el Coronel Casado y que se vio frustrado por el fin de la guerra. Eduardo López no conoce esta parte del pasado de Senra y este tampoco se fía enteramente del responsable del Partido; por ello, las conversaciones entre ambos son incómodas y tensas. Por último, las relaciones fraternales que tiene por una parte, con su hermano (relación epistolar) y, por otra, con Eugenio Paz, un joven preso con el que Senra congenia y crea un vínculo que de alguna manera sustituye a la que tenía con su hermano. Estos dos lazos le sirven

con una mirada crítica. Para lograr un conocimiento de los *Lager*, estos mismos *Lager* no era un buen observatorio: en las condiciones inhumanas a las que se vieron sometidos, era infrecuente que los prisioneros pudieran adquirir una visión de conjunto de su universo. (...) Rodeado de muerte, a menudo ni siquiera estaba en condiciones de valorar la medida de la masacre que se desarrollaba antes sus propios ojos. Se sentía dominado, en suma, por un enorme y oscuro edificio de violencia y de amenaza, pero no podía construirse una representación de él porque sus ojos estaban pegados al suelo por las necesidades de cada instante» (*Vivir* 115-116).

⁸⁴ Aunque no nos consta la existencia de Miguel Eymar, el Coronel Eymar sí tuvo un hijo que fue asesinado en Paracuellos del Jarama en diciembre de 1936, un hecho que muchos relacionan con la dureza que este juez mostraba en los consejos de guerra que instruía, como una suerte de afán vengativo que, según Juan José Águila Torres, podría suponer que la mayoría de sus actuaciones judiciales pudieran verse afectadas por lo que en el lenguaje jurídico se conoce como: «“nulidad radical”, [lo cual] significaría que todas las actuaciones judiciales de las miles de causas en que intervino el Coronel Eymar fuesen radicalmente nulas...» («Coronel» 25), de manera que todas las sentencias dictadas por este juez no tendrían validez.

para enfrentar su situación y las dificultades de la cárcel. De hecho, lo que marca el final de su ansia vital será la imposibilidad de continuar en Porlier sin Eugenio, quien es juzgado y fusilado al final del relato. Tras el duro golpe que supone la desaparición de su compañero y, siendo consciente de que la censura carcelaria nunca le permitirá mantener una relación epistolaria con su hermano, Juan Senra rompe definitivamente sus conflictos con los Eymar y con Eduardo López y se dirige a su muerte.

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 estar bajo el control de los deseos de la pareja vencedora 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 195-196).

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 correo⁸⁵. 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 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

⁸⁵ 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 proscribía 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 23-24).

muertos»⁸⁶, 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 del espacio (o no-lugar) que ocupa en ese momento de su vida (Varela-Portas de Orduña 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 texto⁸⁷. Por lo tanto, Juan Senra al escoger la muerte supera los límites de su vida física en prisión y en silencio (Albizu Yeregui, «Girasoles» 84).

Y es que, el protagonista de la tercera derrota se caracteriza por encontrarse envuelto en un contexto hostil en el que tiene que bregar con los interrogatorios intercalados de los Eymar, a los que miente acerca de su hijo para que lo mantengan con vida, y Eduardo López, el responsable del Partido en Porlier, a quien debe responder como militante comunista y al que, sin embargo, oculta su estrategia de supervivencia y su pasado bélico (su implicación en el plan de atentar contra Casado). De esta manera, Juan Senra queda entre dos fuerzas superiores y contrarias: el régimen represivo fascista y el férreo control comunista. Así, estos dos polos opuestos son encarnados en el relato por los personajes con los que Senra tiene los conflictos verbales a los que hemos aludido anteriormente: por una parte, el Coronel Eymar y su esposa, representantes de la represión franquista y de una maternidad truncada que exige reparación, y que de alguna forma la encuentra en el protagonista. Se podría pensar que, mediante la mentira que Senra elabora para seguir viviendo al amparo del dolor de esta pareja que perdió a su hijo durante la guerra ellos también serían incorporados al colectivo derrotado, de la misma manera que el capitán

⁸⁶ «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 consigue liberarse del yugo de los Eymar y poco 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 98).

⁸⁷ 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 al 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 original, Méndez 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 bajo un régimen represivo.

Alegría. No obstante, esta consideración obvia una cuestión fundamental y que diferencia radicalmente la situación del capitán y la de los Eymar: el protagonista de la primera derrota renuncia a su posición de vencedor y a todo lo que ello conlleva en el orden dictatorial mientras que la familia de Miguel Eymar se sirve, precisamente, de la posición privilegiada que ostenta frente a la precariedad de la situación de Juan Senra para satisfacer su necesidad de saber. Por su parte, el gran ausente de los Eymar, Miguel, el hijo muerto, es la excusa de la que se vale Juan Senra para retrasar su condena y, pese a que este empleo de su memoria puede ser considerado reprochable, en un intercambio entre Senra y Eduardo López conocemos cuáles habían sido las circunstancias reales en las que Miguel Eymar había sido detenido, juzgado y ejecutado: se trataba de un quintacolumnista que se aprovechaba de la necesidad de la gente para vender medicamentos adulterados. En su caso, sin eludir el final extremo del personaje, tampoco da lugar a una conmiseración que lleve a olvidar que Miguel Eymar cometió un delito muy grave que probablemente provocó la muerte de todos los que debido a la desesperación acudieron a él.

En el lado contrario, están los representantes del bando vencido y de la dirigencia del Partido Comunista. Los personajes que pertenecen a este grupo son: Eduardo López, miembro del buró político del Partido, y responsable de los militantes comunistas presos en Porlier, y Francisco Cruz Salido, un dirigente al que Senra debe intentar salvar por orden de unos guardias de la cárcel. Aun así, la relación que el protagonista entabla con ambos es totalmente opuesta pues mientras que con López tiene la obligación de compartir toda la información que puede obtener de su experiencia con los Eymar, así como de sí mismo, con Cruz Salido solo mantiene una conversación en la que Senra prácticamente no interviene y acompaña al hombre herido en su monólogo desgastante hasta su muerte. Esto es, al contrario que Eduardo López, quien está continuamente exigiendo al protagonista que le comunique todos sus movimientos, Cruz Salido no solo no le pide nada sino que incluso le da un ejemplo de dignidad y de confrontación a la represión, ya que escoge morir junto a Senra antes de ser fusilado y de que su muerte se convierta en un logro para el régimen.

Por último, se encuentran los dos personajes que acompañan al protagonista en prisión y que lo empujan a acabar con la mentira y a adueñarse de su final. Estos son, por una parte, El Rorro, la nueva identidad del capitán Alegría de la primera derrota, y por otra, el muchacho de las liendres, Eugenio Paz. Este último se convierte en la derrota en

un apoyo muy importante a lo largo de todo el relato y por ello, cuando es finalmente juzgado y fusilado, Juan Senra decide seguir el mismo camino. Se trata de un joven que representa la inocencia de la juventud que lucha sin ideales, como quien «juega al juego de la guerra», aceptando la derrota como una de las posibilidades que estaban sobre la mesa y que no es sino una situación temporal⁸⁸ y reversible, es asimismo, una suerte de reemplazo del hermano mayor del protagonista y como tal lo cuida e intenta proteger. Por su parte, El Rorro constituye una figura casi fantasmagórica de la que todos los presos rehúyen, pero que entiende la situación de Senra y le intenta hacer ver que la vida larvaria que tiene no puede prolongarse eternamente y que solo retrasa lo inevitable.

Como ya hemos comentado, el espacio en el que se sitúa la tercera derrota de *Los girasoles ciegos* es la cárcel madrileña de Porlier, una prisión masculina en la que se encuentra Juan Senra cuando va a ser juzgado por su pertenencia al bando republicano y su participación en la guerra⁸⁹. Este lugar funciona en la obra como el principal símbolo de la tanatopolítica franquista debido a que en él imperan el estado de excepción⁹⁰ y la *nuda vida* a la que son sometidos los reclusos. En la tercera derrota se nos muestra la organización interna de la cárcel y la clasificación de los presos según la galería en la que

⁸⁸ «[Eugenio Paz] Participó en la guerra como quien juega, solo para que no ganara el adversario, sin ideales, sin pensar en las razones de su toma de postura. Y, como en un juego, cumplió las reglas hasta el final, disparando como francotirador cuando las tropas de Franco entraron en Madrid llevándose por delante a todos los que se encontraban a su paso. (...) Ahora, ya en la cárcel, sabía que todo lo ocurrido se llamaba guerra y que él, a pesar de su habilidad para escabullirse por los aleros de las casas, de su agilidad para saltar de tejado en tejado, de su satisfacción cada vez que disparaba a un contrincante, ahora, había aprendido que aquello era una derrota» (Méndez 71).

⁸⁹ La cárcel madrileña de Porlier funcionó durante los primeros años de los 40 como la prisión provincial número 1 hasta que en 1944 el edificio, que pertenecía a los Escolapios, fue devuelto a la orden y los presos trasladados en su mayoría a la recién inaugurada cárcel de Carabanchel (García Muñoz 42). Esta no era la única cárcel de la ciudad, aunque sí una de las más representativas de la represión franquista, junto a ella estaban: Torrijos, Yaserías, Ventas, San Antón, Atocha, Santa Rita, Comendadoras, Santa Engracia, Claudio Coello, Duque de Sesto y Conde de Toreno (Núñez Díaz-Ballart y Rojas Friend 29). Todas ellas compartían un rasgo común: el hacinamiento fruto de una encarcelación masiva y unas condiciones inhumanas, tal y como deja reflejado Rodríguez Chaos: «La Prisión de Porlier era un viejo convento-colegio. Poseía grandes salas, no mal ventiladas y con bastante luz. Solamente la “Provisional”, era un semisótano, muy húmedo, mal ventilado y oscuro, se podía considerar inhabitable. Tenía un gran patio y otro pequeño. Sin embargo, había que dormir hacinados y por el día era necesario molestar a los demás para moverse. Por aquel entonces la población reclusa en esta cárcel sobrepasaba la cifra de cinco mil. Había galerías como la segunda que albergaba a mil doscientos presos. Allí fuimos a parar Abad y yo, al ingresar. El espectáculo era deprimente. Como en los “buenos tiempos”, no tocábamos a más de cuarenta centímetros [de suelo para dormir]. No daban mantas y mucho menos petates. Los que teníamos dos mantas, para dormir encima de una taparnos con la otra, éramos casi privilegiados» (Rodríguez Chaos 129).

⁹⁰ En los campos de concentración (o en las cárceles franquistas) el estado de excepción no es un momento puntual sino la norma general por la que se regían estos espacios. En estos lugares la frontera entre legalidad e ilegalidad no existía, de forma que la vulneración de los derechos humanos básicos en las personas reclusas se convierte en el estado habitual de la vida en ellos; es decir, la única norma que rige estos lugares es la inexistencia de una legalidad que controle y mida el trato recibido por la población reclusa (Agamben, *Homo* 214-15 y 216-217).

se encuentran «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 quienes ya habían sido condenados» (Méndez 66). Juan Senra es enviado a la segunda (es decir, a la espera de sentencia, como él dice donde todavía falta un trámite⁹¹) porque conoce a Miguel Eymar y el padre de este es el juez instructor y encargado de las condenas a muerte y, sin embargo, al protagonista no lo condena y suspende su proceso judicial alargando su estancia en la galería de la espera. En un primer momento Senra interpreta esto como una oportunidad para sobrevivir, pero cuando la mentira comience y su continua vuelta a la segunda galería cree suspicacias en sus compañeros de prisión («¿Cómo unos muertos podían pedir explicaciones a otros muertos?» (Méndez 81)) le hacen ver la realidad de Porlier: la prisión es un no-lugar⁹², un espacio intermedio⁹³ en la que la vida no es posible. Juan Senra describe numerosas veces esta situación de los presos de Porlier pero alarga su vida y su condición de *homo sacer* hasta que El Rorro le hace ver que el final fatal es inevitable y que puede escoger conscientemente ponerle fin (Galiano Jiménez 5-6).

Como ya dijimos en el análisis de la primera derrota, el capitán Alegría reaparecía en esta. Lo encontramos en Porlier como un preso que espera la sentencia definitiva, como Senra, pero que huye del resto y se aísla⁹⁴. El narrador da a conocer la historia de Alegría

⁹¹ «Sabían que a las cinco de la mañana comenzarían a oírse nombres y camiones para ir al cementerio de la Almudena de donde nunca volverían. Pero esos nombres eran solo para los de la cuarta galería, a ellos, los de la segunda, les quedaba un trámite: pasar ante el coronel Eymar para ser irremisiblemente condenados, lo cual significaba tiempo y el tiempo solo transcurre para los que están vivos» (Méndez 68).

⁹² Cuando empleamos la denominación no-lugar para referirnos a Porlier lo hacemos siguiendo a Marc Augé, que los define de la siguiente manera: «Si un lugar puede definirse como un lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar» (*No-lugares* 83). Augé va más allá pues incluye en esta categoría los espacios de tránsito y aquellos en los que los individuos no están socializados y se afirma y rechaza simultáneamente lo universal y lo particular (*No-lugares* 114-116). En definitiva, Porlier responde a esta caracterización pues se trata de un espacio en el que se persigue la negación extrema de los sujetos y su completa destrucción, tanto física (fusilamiento) como psicológicamente. Así, representa el lugar que ocupaban las cárceles franquistas en el proceso que buscaba la desaparición forzosa de los sujetos y de sus identidades para ser enterrados por el olvido como consecuencia de unas estructuras tanatopolíticas que se materializan en ciertos lugares que podemos denominar no-lugares o lugares de olvido entre las que destacan las fosas comunes (Cruz Suárez «Muerte» 114-115).

⁹³ El tercer reino descrito por Agamben al hablar de los *muselmänner*: «A veces figura nosográfica y a veces categoría ética, límite político y concepto antropológico alternativamente, el musulmán es un ser indefinido, en el que no solo la humanidad y la no humanidad, sino también la vida vegetativa y la de relación fisiológica y la ética, la medicina y la política, la vida y la muerte transitan entre ellas sin solución de continuidad. Por esto su “tercer reino” es la cifra perfecta del *campo*, del no-lugar donde todas las barreras entre las disciplinas se arruinan y todos los diques se desbordan» (Agamben, *Auschwitz* 48).

⁹⁴ «Había entre los presos un hombre envejecido y silencioso que evitaba la proximidad de los demás incluso durante las noches, cuando todos se hacinaban buscando el calor de los otros. Todos le llamaban El Rorro y pocos sabían su nombre» (Méndez 87).

desde el comienzo, es decir, desde su adhesión al bando golpista hasta su segunda detención tras haber sobrevivido a un fusilamiento⁹⁵. En la cárcel es el personaje que representa la deshumanización más extrema, ni siquiera tiene nombre, sino un apodo por el que lo conocen los presos y cuyo origen responde a la manera en la que contesta a los guardianes al preguntarle por su filiación «Me llamo Carlos Alegría, nací el 18 de abril de 1939 en una fosa común de Arganda y jamás he ganado una guerra» (Méndez 89). Así, la prolongación de la vida física del capitán Alegría con una nueva identidad, «El Rorro», no es más que el alargamiento de una *nuda vida* que solo puede acabar con su muerte (Galiano Jiménez 3). El suicidio de El Rorro constituye una manera de romper con silencio al que le condenan sus compañeros de prisión que lo discriminan y rehúyen pues lo consideran un infiltrado franquista, así como del régimen que ya lo intentó callar pero no lo consiguió del todo⁹⁶. Decidiendo pegarse un tiro refuerza la idea que presentaba en la primera derrota pues también se muestra como un derrotado de la Guerra Civil y del «verdadero» bando vencedor. El narrador extra y heterodiegético, sin embargo, lo describe como un desequilibrado dejándolo fuera de los límites de la razón y de la realidad de forma que la discriminación y silenciamiento del capitán es absoluto, no pertenece a ninguna parte y nadie lo recordará como capitán rendido sino como un loco que se suicidó (Albizu Yeregui, «Paradoja» 158-159).

Este no será, sin embargo, un castigo por su conducta ni le será impuesto por medio de una sentencia sino que lo escogerá él, justo después de avisar a Juan Senra de que debe seguir su ejemplo para así conseguir superar la situación en la que se encuentran ambos; ya que no pueden ser dueños de sus vidas, deben apoderarse de sus muertes suicidándose⁹⁷ (o en el caso de Senra, escogiendo morir). Antes de morir, como último

⁹⁵ En esta derrota se nos narra la soledad absoluta que siguió al fusilamiento del capitán: «Trató de buscar ayuda, pero todos los que veían a aquel hombre ensangrentado, con una enorme herida en la cabeza, cerraban sus puertas con las fallebas del pánico. Nadie le socorrió, nadie le prestó una camisa para ocultar la sangre que coagulaba la suya, nadie le alimentó ni nadie le dijo cuál era el camino para regresar a la casa de sus padres» (Méndez 88-89). Se recupera además la historia de la primera derrota para dotarla de verosimilitud, en contraposición al relato mentiroso de Senra, y para completar el viaje del capitán Alegría.

⁹⁶ «A un lado de la reja un soldado armado, otro desarmado y, en el interior de la galería, un silencio colectivo acumulado en una inmovilidad infinita tras El Rorro apuntando a sus guardianes.

«Y ese silencio desbordó la reja, la galería, la noche prematura y los jadeos de El Rorro justiciero. Ni siquiera el soldado armado hizo ningún ruido al dejar su Mauser en el suelo obedeciendo una indicación imperiosa de aquel loco que con un gesto profesional y rápido había montado el cerrojo de su arma. Lentamente volvió el fusil hacia sí, se puso la punta del cañón en la barbilla y dijo que nunca había matado a nadie y que él, sin embargo, iba a morir dos veces. Disparó para romper aquel silencio, para pagar su deuda» (Méndez 90)

⁹⁷ En punto en el que se encuentra el capitán Alegría, entre la vida y la muerte, sin pertenecer a ninguno de los dos estados tiene alusiones a la situación de Antígona a la que aludía Lacan: «A partir del momento en que [Antígona] franquea la entrada de la zona entre la vida y la muerte, cuando adquiere forma aquello

acto de humanidad, El Rorro hace ver a Juan Senra que el juego del lenguaje en el que está inmenso lo está obligando a guardar silencio pues no puede decir la verdad; lo está condenando a una *nuda vida* cuyos límites y dirección controlan otros con más (cuando no, todo) el poder⁹⁸ (Albizu Yeregui, «Paradoja» 160).

El lenguaje, y por extensión la literatura, se convierte en un tema central de todo el libro. 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 su sufrimiento. 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, sensibilidad⁹⁹ (Hansen, «Inocencia» 97-98). La aspiración a superar la situación de desigualdad, en la que el juego del lenguaje lo obliga a vivir en la incertidumbre y la espera¹⁰⁰, 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, «Paradoja» 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

donde ella ya dijo que estaba. Hace mucho tiempo, en efecto, nos dijo que estaba en el reino de los muertos, pero esta vez la cosa es consagrada de hecho. Su suplicio consistirá en estar encerrada, suspendida, en la zona entre la vida y la muerte. Sin estar aún muerta, ya está tachada del mundo de los vivos» (Lacan 336). Y, como sabemos, el final de Antígona será también el suicidio, colgada en una cueva esperando a ser encontrada y rechazando totalmente la autoridad de Anacreonte.

⁹⁸ «Al anochecer de uno de esos días sin listas [El Rorro] se acercó hasta el lugar donde Juan dormitaba y le dijo al oído: “Tú y yo vivimos de prestado. Tenemos que hacer algo para no deberle nada a nadie”, y se alejó hacia el final de la galería donde estaba situada la reja de acceso» (Méndez 89).

⁹⁹ 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 amotesía cuando quiero demostrar afecto y suavumbre es la rara cualidad de los que me hablan con ternura. Colinura, desperpecho, soñaltivo, alticovar son palabras que utilizan las gentes de mis sueños para hablarme de paisajes añorados y de lugares que están más allá de las barreras. (...) Me gusta hablar este idioma*» (mantenemos la cursiva del original en Méndez 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*».

¹⁰⁰ «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 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.

la transición hacia la muerte para superar los límites a los que es sometido (Rovetta y Delbene 4):

Aún estoy vivo, pero cuando recibas esta carta ya me 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 original Méndez 98-99).

Juan Senra es un personaje complejo pues desde el principio se presenta como una víctima: es un hombre, preso en Porlier, al que le han arrebatado todo y que solo cuenta con su capacidad de sobrevivir mientras el juez se decide a dictar sentencia, es decir, que en última instancia su vida no depende de él. No obstante, da con la manera de darle la vuelta, momentáneamente, a su situación al convertir en víctimas de su manipulación al juez que instruye su caso y a su esposa. De esta manera, todos los personajes participan y sufren, pues están atravesados por una violencia estructural¹⁰¹ en la que también toman parte en algún momento de la narración (Gómez López-Quñones, «Inocencia» 192). El protagonista intenta en una ocasión eludir su responsabilidad de la situación en la que está inmerso relacionándola con una maldición mítica del pueblo español, pero esto enseguida es rebatido por Cruz Salido¹⁰², que con una visión de la realidad más individualista asume su culpa¹⁰³ (Bungård, «Voces» 227).

¹⁰¹ Según Galtung la violencia estructural se define por tener en el centro de su constitución la explotación, se genera cuando la violencia se generaliza para impedir la creación de estrategias de resistencia que hagan frente a la situación y finalmente acaben con ella. Así, esta violencia está íntimamente relacionada con la represión propia de las estructuras estancas que buscan mantener su estatus superior a toda costa que se asienta en una dinámica de poder entre dos grupos en la que uno de ellos obtiene algún tipo de beneficio (físico o simbólico) del otro (Galtung (1978): partes I-III *apud* Galtung 11). Esta estructura tiene principalmente cuatro formas de realización: penetración, fragmentación, segmentación y marginación, que no son únicamente las materializaciones de los distintos tipos de violencias sino que además son los pilares que sostienen la estructura que las acoge, así, la violencia estructural es un proceso que en relación e interacción con la violencia directa y la cultural puede institucionalizarse y prolongarse en el tiempo (Galtung 10-13 y 23). En el caso de Juan Senra y los padres de Miguel Eymar encontramos esta dinámica de explotación por la cual gracias a un sistema penitenciario, perteneciente a un régimen político autoritario, el juez Eymar tiene la capacidad de ejercer una violencia directa sobre Juan Senra (la amenaza de su inminente ejecución) y la madre amparada en la violencia cultural propia de la represión y en su duelo personal por la muerte de su hijo se siente con la autoridad de exigir una reparación del recluso, que en este caso sería la víctima y el explotado.

¹⁰² «Cruz Salido había sido redactor jefe de *El Socialista* al final de la guerra y logró pasar a Francia en el último momento. Tratando de llegar a Orán, embarcó en un carguero que hacía escala en Génova, donde unos camisas negras lo apresaron y, un mes más tarde, le enviaron repatriado a España» (Méndez 82). Así se nos presenta a Cruz Salido, un preso moribundo a quien Juan Senra debe salvar por mandato de los guardias y con quien habla acerca de la guerra y juntos hacen memoria de la intelectualidad que se ha perdido a consecuencia de la derrota republicana. Aunque en el relato de Méndez Cruz Salido muere junto a Juan Senra debido a unas heridas que este no puede sanar, la realidad es que fue fusilado junto a Julián Zugazagoitia la madrugada del 9 de noviembre de 1940 (Díaz Núñez-Balart y Rojas Friend 63).

¹⁰³ «—Somos un pueblo maldito, ¿no crees?»

En esta derrota Hansen vuelve a identificar un cambio de roles entre víctima y verdugo, en el caso de Juan Senra, protagonista de la historia y el Coronel Eymar, juez militar encargado de dictar su sentencia a muerte, la cual va retrasando hasta que finalmente Senra cuenta la verdad sobre el hijo del coronel. Una verdad dolorosa que los destroza a él y a su esposa. De esta manera, su acto como verdugo del juez (y de su mujer), que en este intercambio de papeles son sus víctimas, lo termina llevando a ser ejecutado (Hansen, «Memoria» 96). Esta lectura de Hansen alude directamente a la «zona gris» identificada por Primo Levi y que Agamben definió de la siguiente manera:

El descubrimiento inaudito que Levi realizó en Auschwitz se refiere a una materia que resulta refractaria a cualquier intento de determinar la responsabilidad; ha conseguido aislar algo que es como un nuevo elemento ético. Levi lo denomina la «zona gris». En ella se rompe la «larga cadena que une al verdugo y a la víctima»; donde el oprimido se hace opresor y el verdugo aparece, a su vez, como víctima. Una gris e incesante alquimia en la que el bien y el mal, y junto a ellos, todos los metales de la ética tradicional alcanzan su punto de fusión (*Auschwitz* 20).

De esta forma, Juan Senra elabora un idioma para los vencidos de la Guerra Civil para que puedan 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 esta razón, 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 inevitable¹⁰⁴. 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 vencidos¹⁰⁵, influenciada por

«—No. Creo que no somos un pueblo maldito. Eso sería echar la culpa a otros» (Méndez 83).

¹⁰⁴ «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 99-100).

¹⁰⁵ Desde esta perspectiva podemos entender que *Los girasoles ciegos* sigue las afirmaciones de Derrida respecto a los fantasmas y en la necesidad de «exorcizar», es decir, de hacer justicia a los muertos: «Aunque

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 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 (Cárcamo 6-7). Escoge ser silenciado definitivamente solo después de contar toda la verdad acerca de Miguel Eymar¹⁰⁶. Al mismo tiempo, Alberto Méndez, por medio de la historia de Juan Senra, incorpora, metafóricamente, a la memoria colectiva y rescata del silencio la situación de opresión de los presos de la cárcel de Porlier (Albizu Yeregui, «Paradoja» 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.

4.4.4. Cuarta derrota: 1942 o Los girasoles ciegos

se quisiese, no se podría dejar a los muertos enterrar a los muertos: eso no tiene sentido, eso es *imposible*. Solo los mortales, solo los seres vivos que no son dioses vivos pueden enterrar a los muertos. Solo los mortales pueden velarlos y velar sin más. Hay fantasmas que también puede hacerlo, están por todas partes donde se vela, los muertos *no pueden* –es imposible y además no tendría que ser así. (...) Que el sin-fondo de ese imposible pueda, no obstante, *tener lugar*, tal es, por el contrario, la ruina o la ceniza absoluta, la amenaza que hay que *pensar* y, ¿por qué no?, exorcizar de nuevo. Exorcizar no para ahuyentar a los fantasmas sino, esta vez, para hacerles justicia, si eso viene a ser lo mismo que hacerlos (re)aparecer vivos, como (re)aparecidos que ya no serían (re)aparecidos, sino como esos otros arribantes que una memoria o una promesa hospitalaria ha de acoger –sin la certeza, jamás, de que se presenten como tales–. No para aplicarles el derecho en sentido sino por deseo de *justicia*. La existencia o la esencia presentes no han sido nunca la condición, el objeto o la *cosa* de la justicia. Hay que recordar constantemente que lo imposible (“dejar a los muertos enterrar a los muertos”), desgraciadamente, sigue siendo posible. Hay que recordar constantemente que ese mal absoluto (la vida absoluta, la vida plenamente presente, aquella que no conoce a la muerte y no quiere volver a oír hablar de ella) puede tener lugar. Hay que recordar constantemente que, precisamente, a partir de la terrible posibilidad de ese imposible la justicia es deseable: *a través* pero, por lo tanto, *más allá* del derecho» (Derrida, *Espectros* 195-196). En otras palabras, la condena al olvido y al silencio supone obligar a los muertos (es decir, los derrotados) enterrar a los muertos sin justicia ni los rituales pertinentes algo que hay que evitar y combatir con el fin de hacer justicia.

¹⁰⁶ 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.

La última derrota de *Los girasoles ciegos* presenta varias divergencias respecto al resto, para empezar por su longitud, pues es la más larga de las cuatro. Otra diferencia la encarna el espacio en el que tiene lugar la acción, pues no se trata de un espacio indeterminado o que está íntimamente relacionado con la tanatopolítica franquista (como es el caso de la cárcel de Porlier, en la tercera), sino que se sitúa en Madrid, e incluso se aluden a nombres de calles muy reconocibles. Asimismo, los protagonistas del relato son los miembros de una familia que esconden a un «topo» en su casa y son acosados por un diácono. De este modo, se muestra otra cara de la represión y el alcance de esta, que llega incluso a afectar y a determinar la vida privada de los vencidos, al mismo tiempo que cambia ligeramente el perfil de las víctimas que en este relato no se encuentran aislados de la sociedad sino que se ven obligados a mantener una imagen pública que salvaguarde la privada.

Otro aspecto en el que difiere del resto de derrotas es en el número de narradores y de voces que podemos encontrar en el relato. En los anteriores aunque aparecieran varias voces que construían la narración, generalmente el narrador era uno mientras que en esta cuarta derrota encontramos tres narradores diferentes cuyas voces distinguimos por las tipografías empleadas en el relato: las intervenciones del narrador omnisciente aparecen en redonda, la confesión del hermano Salvador en cursiva y, por último, las partes correspondientes al testimonio de Lorenzo en negrita (Rovetta y Delbene 6). Las tres voces narrativas son por una parte: la de un narrador heterodiegético y omnisciente que relata los sucesos fielmente, la segunda corresponde con el diácono Salvador, un integrante del clero franquista que tras haber intentado violar a una mujer y haber provocado el suicidio de un hombre escribe una carta en la que confiesa sus hechos pero justificándose por su aportación al Régimen. Por último, Lorenzo, quien siendo adulto, rememora su infancia como un niño de la guerra (Banerjee 7). Otro aspecto importante es la distancia temporal que separa a cada voz de los hechos narrados; el más cercano sería el narrador omnisciente que cuenta lo que ocurre al mismo tiempo que los sucesos tienen lugar; en segundo lugar el diácono que escribe una confesión en la que deja constancia de su visión de la situación vivida con Elena y su familia poco tiempo después de los acontecimientos; y por último, Lorenzo quien recuerda su niñez siendo ya un adulto, de manera que es a quien mayor distancia temporal separa de los hechos que protagonizan la cuarta derrota (Santamaría Colmenero, «Girasoles» 7).

La dinámica de las tres voces narrativas también influye en la ficcionalidad del relato: así, mientras las dos voces testimoniales (Salvador y Lorenzo) apelan a la veracidad otorgada por la primera persona y el recuerdo personal, la voz del narrador heterodiegético y omnisciente emplea un relato que identificamos como ficcional. Sin embargo, dentro del relato esta verosimilitud y relación con la realidad y la veracidad de los hechos cambia, dado que mientras que las voces de Salvador y Lorenzo se presentan como versiones personales de lo acontecido, la versión del narrador se sitúa como la versión objetiva y real que corrige y complementa lo expuesto por las otras dos¹⁰⁷ (Orsini-Saillet, «Memoria» 11-12). Salvador hace una confesión escrita de los acontecimientos que él ha provocado; Lorenzo, uno de los afectados por la conducta abusiva del diácono, rememora su infancia y su vivencia del abuso; y el narrador omnisciente relata lo ocurrido, en principio de forma objetiva. De este modo se introduce un diálogo ideológico, principalmente entre Salvador y Lorenzo, como representantes de los bandos contendientes en la Guerra Civil, aunque la realidad es que Salvador es el verdugo que acosa al niño y a su familia que son víctimas de la represión franquista¹⁰⁸. En esta oposición el narrador adopta una posición neutral entre ambos rellenando lo que ellos deciden no recordar o han olvidado. En esta disposición de las voces, las tres tienen espacio en el relato y trasladan la decisión sobre lo narrado al lector que será el que finalmente decida a quién cree y qué supone lo que lee (Hansen, «Memoria» 100).

Las divergencias ideológicas se traducen en una reflexión acerca de la distinción entre lo verdadero y lo falso, y lo real y lo ficticio, una cuestión que aparece en todo el libro. En este caso el personaje que reflexiona abiertamente acerca de la verdad y de cómo aprehenderla es el diácono, quien no consigue alcanzarla: «*He dudado mucho antes de escribir esta carta y ahora tengo la tentación de no terminarla. Pero quiero contar la verdad para conocerla, porque la verdad se me escapa como el agua de lluvia entre los dedos del naufrago*» (conservamos la cursiva original, Méndez 131). No obstante, la diferenciación entre realidad y verdad es más compleja en la vida de Lorenzo quien siendo un niño tiene que vivir en un espacio intermedio entre su realidad cotidiana y la verdad

¹⁰⁷ Esto supone que en algunos momentos se narra el mismo episodio más de una vez desde la perspectiva de los tres narradores creando una visión plurívoca e incluso contradictoria ya que no siempre coinciden en todos los puntos del relato.

¹⁰⁸ De hecho en las intervenciones de Salvador, el diácono, encontramos rasgos del discurso franquista y una intencionalidad de imposición del orden autoritario: «*¡Ah! Ellos pretendieron alterar el orden de las cosas, de modificar los designios del Señor, ignorando que non est potestas nisi a Deo y tuvimos que enseñar el nuevo orden a los inicuos. Tuvimos que glorificar nuestra Victoria*» (mantenemos la cursiva original, Méndez 107).

que tenía que contar fuera de casa para proteger a su familia¹⁰⁹ (Santamaría Colmenero, «Girasoles» 8). Por su parte, la voz que corresponde al narrador omnisciente de la cuarta derrota no es totalmente objetiva, lo cual refuerza la idea que presenta el relato: no hay una forma única de conocer y reconstruir una historia, sino que a pesar de acudir a diferentes fuentes, el conocimiento siempre será parcial (Cepedello Moreno 32).

Mediante la relación establecida entre Salvador y Lorenzo, Alberto Méndez nos muestra en la cuarta derrota el adoctrinamiento y control que se ejercía sobre los niños y niñas, así como sobre sus familias, desde las escuelas controladas por el clero. Estos lugares se convierten en uno de los principales espacios de difusión e imposición de la ideología franquista y de la doctrina católica. Como ocurre con Lorenzo, en la escuela también se identifica a los alumnos que no responden a los objetivos del régimen para ejercer un adoctrinamiento específico cuyo fin es eliminar cualquier mínima insubordinación o indicio de alternativa al orden establecido. En este contexto, Lorenzo consigue sobrevivir y pasar inadvertido hasta que Salvador se fija en él; a partir de ese momento, el diácono no solo intentará manipularlo y alejarlo de su familia, ya que a ojos del cura es un sujeto moldeable, sino que también investigará los antecedentes de sus allegados. De este modo, el relato refleja la unión entre Estado e Iglesia de la España franquista (Pérez 5-6).

Uno de los narradores, además de personaje principal del relato, es el diácono, Salvador¹¹⁰. Se trata de un hombre joven que trabaja en un colegio debido a que se está formando para convertirse en sacerdote, una carrera en la que ya estaba centrado antes de la guerra y que abandonó temporalmente para unirse al ejército nacional. Durante su experiencia bélica tuvo acceso a placeres prohibidos en la vida monacal y clerical, por esta razón, la vuelta al ambiente religioso le resulta complicada. Se trata de un integrante del bando vencedor convencido, es decir, que se presenta como un firme creyente y defensor del gobierno fascista y autoritario que se impuso tras la derrota republicana. No obstante, al conocer a Elena sufre una crisis existencial que se transforma en una obsesión

¹⁰⁹ Es el único narrador que muestra conscientemente la interferencia de su memoria personal y del efecto que la traumática muerte de su padre ha tenido en sus recuerdos y en el relato que puede elaborar acerca de su niñez: «**Quizás por eso recuerdo a mi padre joven, alto, escuálido y vigoroso abrazando a mi madre anciana cansada y dulce**» (conservamos la negrita original, Méndez 107). Y, de alguna manera, continúa el motivo de la mentira como garante de la vida que se presenta en la tercera derrota.

¹¹⁰ El nombre del diácono es también un juego irónico pues el acosador y finalmente inductor del suicidio de Ricardo se llama «Salvador», además, en la justificación de su conducta se identifica a sí mismo como el encargado de «hacer justicia» y de «salvar» a la patria de los «rojos» que habían conseguido huir de la represión.

ciega que lo conduce a acosar a Elena y su familia, y finalmente, a dejar los hábitos. En resumen, lo que caracteriza a este personaje es su incapacidad de aceptar el rechazo de Elena y de renunciar a ciertos privilegios que le correspondían por su participación en la guerra y en la victoria fascista.

La voz de Salvador tiene una característica que lo diferencia de otros personajes de *Los girasoles ciegos* que pertenecen al bando nacional y respecto al resto de protagonistas ya que es el único que mantiene sus convicciones de haber hecho lo correcto pese a ser consciente del dolor causado y escoge seguir viviendo en un mundo que lo ha destruido y que lo condena a una existencia vacua y cegada¹¹¹ (Cepedello Moreno 32-33). La confesión de Salvador aparentemente persigue la redención por el acoso al que ha sometido a Elena (a la que intenta violar en su propia casa) y por el suicidio de Ricardo. En su narración busca conocer lo ocurrido y entender su conducta y las consecuencias que esta tiene. Sin embargo, el objetivo real y último de su carta y confesión no es otro que justificar sus actos y trasladar la culpa hacia sus víctimas, siguiendo los preceptos de la moralidad franquista, de tal modo que excusa el acoso y abuso al que somete a Elena trasladando la responsabilidad al género femenino que lo han provocado con el fin de confundirlo; y, por su parte, el suicidio de Ricardo tenía como única motivación la atribución de toda la culpa al diácono¹¹² (Rovetta y Delbene 4). Así, toda la confesión se construye con el fin de escudarse y justificar sus actos y finalmente su decisión de abandonar el clero: al principio de su texto introduce su desánimo y situación realizando numerosas retrospectivas de su participación de la guerra, en la que también sitúa sus primeros acercamientos al sexo, de esta manera no solo defiende su implicación en el

¹¹¹ «Sentí la fuerza de Yahvé en mi brazo y la ira de mi Patria en la garganta, pero yo quería justicia, no venganza. El Maligno (Ricardo) quiso trocar mi orgullo en remordimiento y buscó la forma de humillarme. (...) Se suicidó, Padre, para cargar sobre mi conciencia la perdición eterna de su alma, para arrebatarme la gloria de haber hecho justicia» (mantenemos la cursiva original, Méndez 154). Salvador expresa en sus últimas intervenciones una de las ideas que se extendió durante los primeros años del régimen: matar a un «rojo» no solo no era delito sino que contribuía al restablecimiento del orden ideológico que se pretendía hacer en todo el país (Fernández Mata 256-257).

¹¹² En la confesión de Salvador encontramos el germen de un proceso de negación de la culpa y del delito que comete (y que representa a todos los actos represivos que constituyen crímenes de lesa humanidad cometidos durante el Franquismo) y que fue descrito por Primo Levi de la siguiente manera: «Se empieza por negarla en un juicio; luego se niega durante décadas, en público, después en privado, después ante uno mismo: pues bien, el ensalmo ha funcionado, lo negro se ha vuelto blanco, lo torcido se ha enderezado, los muertos no están muertos, no hubo ningún asesinato, ya no hay culpa, o, mejor, nunca la hubo. No solo no he cometido el acto, sino que el acto en sí ya no existe» (Levi, *Vivir* 90). Así, Salvador no solo niega la agresión a Elena y el acoso al que ha sometido a Lorenzo, y que ha llevado al suicidio de Ricardo, sino que, como dice Primo Levi, lo negro se vuelve blanco, y los culpables (y los únicos que sufrirán las consecuencias) de lo sucedido terminan siendo las víctimas de esta situación de tal manera que el delito nunca ha tenido lugar, el diácono no es un agresor sino que han sido Elena y Ricardo los que han provocado el desenlace fatal.

desenlace fatal de Ricardo Mazo sino que también excusa el acoso e incluso el intento de violación a Elena culpándola a ella por su condición de mujer.

En la confesión de Salvador no hay arrepentimiento ni sentimiento de culpa por el acoso (y finalmente agresión) al que ha sometido a Elena y a Lorenzo a lo largo del relato y cuya consecuencia más trágica ha sido el suicidio de Ricardo Mazo, marido y padre de los anteriormente nombrados. Este diácono solo confiesa haber cometido un «pecado de lascivia», del que, por cierto, culpa a Elena por ser mujer¹¹³ (Bungård, «Voces» 224-225). En el relato, Salvador relaciona a Elena con la Eva del Génesis para reforzar su carácter maligno y pecaminoso¹¹⁴, este discurso responde a la férrea división de sexos del Franquismo que imponía la inferioridad femenina y su peligrosidad por el «control sexual» que podían ejercer¹¹⁵. Y es precisamente a esta característica netamente femenina a la que Salvador culpa de su actitud¹¹⁶. De esta manera, el diácono se libra de la culpa por el acoso realizado, echándosela a la víctima de este y además, refuerza las leyes patriarcales que oprimían a las mujeres y que daban un poder inmenso a la Iglesia y al Estado para controlar y reprimirlas por motivo de su sexo (Skonecka 247-248). Algo que concuerda con la representación de los vencidos a los que se responsabilizó de los destrozos de la guerra y de las consecuencias de la represión a la que eran sometidos.

Salvador ha participado en la guerra como voluntario, lo cual marca profundamente su visión y a ello, entre otras cosas, achaca su comportamiento abusivo contra Elena, justificando así también provocar el suicidio de Ricardo Mazo:

¹¹³ «Fue entonces cuando comencé a sentirme un desposeído. Mi Fe, mi vocación, mi Victoria, mi hombría, me habían sido arrebatadas por una mujer que me negaba lo que nunca llegué a pedirle. Pero me lo estaba negando desde su fracaso, desde su impiedad, desde su derrota y, ahora lo reconozco, desde su belleza. ¿Cómo una mujer desbaratada por tantos fracasos podía permanecer insensible a todos mis desvelos?» (conservamos la cursiva original, Méndez 150).

¹¹⁴ «No niego que intuí en Elena el ancestro de Eva, no el de la Eva hermosa, pura y grácil, formada para cautivar el corazón del hombre y subir con él en común vuelo hasta Dios, sino el de la Eva caída, desnuda y arrepentida, la primera inductora del mal» (conservamos la cursiva original, Méndez 119).

¹¹⁵ «Lo que no logro encontrar, Padre, es el arrepentimiento porque nadie me enseñó a diferenciar el amor de la lascivia y yo pensaba que me estaba enamorando. Atribuí a la Naturaleza la hecatombe que se estaba produciendo en mi alma, aunque eso ocurrió más adelante» (conservamos la cursiva original, Méndez 131).

¹¹⁶ «Toda la satisfacción que me produjo durante tres años formar parte de los elegidos para encauzar el agua estigia, toda la gloria, se fue convirtiendo poco a poco en un fracaso: fracaso al cambiar mi sotana por el uniforme del guerrero, fracaso por ocultar la altivez del cruzado tras la arrogancia de la gleba, fracaso por disfrazar mi vocación bajo la sedición de una concupiscencia incontenible y fracaso, al fin, por ignorar que aquello que quería seducir me estaba seduciendo. (...) La belleza melancólica y conmovedora del Mal, Padre, provoca más adoración que miedo. Y mi alma emprendió un camino sola sub nocte per umbram, ¿recuerda?, abandonada en la oscuridad una noche que yo desconocía. Porque Elena me atrajo y me rechazó al mismo tiempo. Enloquecí y no estoy seguro de haber recuperado todavía la cordura» (conservamos la cursiva original, Méndez 146-147).

Dios me había utilizado como herramienta de su justicia. Por eso me alineé con los que conquistaron imperios, con los que taparon la boca a los leones, obturaverunt ora leonum, con los que escaparon al filo de la espada, effugerunt aciem gladii, (...) y como el mismísimo Sansón tuve en mi mano el arma para castigar a los que, desoyendo la voluntad de Dios, se patriam inquirere, todavía buscan patria.

Llevado por un vigor en el que aún no me reconozco, Padre, arremetí contra el templo bien guardado que esa mujer me tenía vedado. Y bastó un gramo de mi ira para que saliera de su escondite el instigador del mal, el abyecto organizador de ese entramado de mentiras. El marido de Elena estaba oculto en esa casa (conservamos cursiva original, Méndez 152-153).

Y, a pesar de que considera que ha cumplido con su deber, lo ocurrido con esta familia le produce un desasosiego, una sensación de derrota por algo que no es capaz de identificar; es incapaz de reconocer su fracaso moral y su destrucción por parte del contexto político en el que los poderosos que lo han creado y colocado en una posición de superioridad respecto a otros (los vencidos del relato), lo descomponen y aniquilan humanamente convirtiéndolo en un girasol ciego (Hansen, «Memoria» 99). Como consecuencia de todo ello queda la confesión que recoge la cuarta derrota en la que expresa la decisión de dejar el sacerdocio (Ariza Canales 6-7).

Uno de los temas abordados en *Los girasoles ciegos* y que se trata específicamente en la cuarta derrota es el acoso que la Iglesia Católica ejerció sobre mujeres identificadas como rojas o «mujeres de rojos». Y es que la unión de fuerzas entre el Estado franquista y la Iglesia Católica dio a los integrantes de esta la capacidad y la legitimidad moral para inmiscuirse en la vida privada de los ciudadanos y, especialmente, de las mujeres para ejercer un control absoluto sobre ellas (Skonecka 236). Uno de los pilares del régimen franquista era la imposición ideológica y la represión de cualquier oposición, así en *Los girasoles ciegos* podemos ver dos reflejos de la violencia institucional que ejercían el clero y el Estado: por una parte, el control y la imposición ideológica que se lleva a cabo sobre los alumnos en los colegios; y por otra, la situación de Ricardo Mazo, el otro personaje principal del relato, que se ve obligado a esconderse en un armario haciéndose pasar por muerto con el fin de evitar ser represaliado por el régimen que persigue su ideología y a los que como él, lucharon en contra del fascismo durante la guerra¹¹⁷ (Skonecka 243).

¹¹⁷ Conocemos la implicación de Ricardo en la lucha antifascista por la investigación de Salvador: «Fue uno de los organizadores, en 1937, del II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, donde hizo valer su pensamiento masónico y alardeó de su amistad personal con el comunista André Malraux, y el ruso Illá Ereburg. Formó parte también de la comisión enviada en septiembre de 1936 por el Gobierno

Las tres voces testimonian el poder de la Iglesia Católica desde su punto de vista: el diácono Salvador desde su posición hegemónica y de superioridad que respalda y otorga la capacidad y legitimidad para acosar a una mujer y su hijo y provocar el suicidio de un hombre. Por otra parte, se introduce la voz de una de las víctimas del abuso de poder del diácono, Lorenzo, el niño, ya adulto, que recuerda cómo fue ese momento de su vida y el narrador omnisciente que también testimonia esta estrecha relación entre el poder político y el religioso sobre la sociedad española de posguerra. El poder otorgado por Franco a la Iglesia Católica respondía a contravenir el anticlericalismo de la Segunda República y sus consecuencias no pudieron ser más duras. Uno de los ámbitos donde más férreamente ejercieron su poder fue la enseñanza, para lo cual previamente se llevó cabo un proceso de depuración de maestros y maestras que se habían formado durante la República y utilizaban los planes de estudios y pedagogías que se habían extendido durante el primer tercio del siglo¹¹⁸. A partir del establecimiento del régimen franquista la Iglesia fue la encargada de controlar la enseñanza que, por supuesto, seguiría los preceptos del nacional-catolicismo. Por ello, no es casual que en la cuarta derrota el primer encuentro entre Elena y Salvador se produzca a la salida del colegio donde estudia Lorenzo y enseña el diácono, momento en el que por el proceso de adoctrinamiento los niños son obligados a cantar el «Cara al sol» y gritar vivas a Franco y es allí donde vemos la primera insurrección del niño contra el Régimen¹¹⁹ (Skonecka 240-242).

Por su parte, la voz narrativa correspondiente a Lorenzo, que concuerda con el presente de la novela y que rememora lo ocurrido en su niñez, expresa la vigencia,

rojo a Plymouth para alterar las resoluciones de No Intervención tomadas por las Trade-Unions inglesas» (conservamos la cursiva original, Méndez 123-124).

¹¹⁸ En esta ocasión no vamos a detenernos en esta cuestión pues el objetivo de este análisis es otro, no obstante, enumeramos a continuación diversos trabajos que la han abordado: J. CRESPO REDONDO, J. L. SÁINZ CASADO, J. CRESPO REDONDO y C. PÉRE MANRIQUE, *Purga de maestros en la guerra civil* (1987); F. MONTERO VALERO, *La depuración del magisterio nacional (1936-1943)* (1997); B. SOUTO GALVÁN, *La libertad de cátedra y los procesos de depuración del profesorado. Desde principios del s. XIX hasta la Constitución de 1978* (2005); J.M. FERNÁNDEZ SORIA (1999): «Depuración de maestras en el franquismo», *Studia Histórica. Historia contemporánea*, 17, 249-270; J.L. HERNÁNDEZ HUERTA y L. SÁNCHEZ BLANCO (2008): «La represión franquista de la enseñanza. Fuentes y bibliografía (1975-2007) para el estudio de la depuración del magisterio», *Papeles Salmantinos de Educación*, 11, 231-266; B. MOYA LORENZO (1997): «Depuración del magisterio español: la realidad del alumnado de 1939 a 1945», *Papeles Salmantinos de Educación*, 2, 63-85; C. PABLO LOBO (2007): «La depuración de la educación española durante el franquismo (1939-1975). Institucionalización de la represión» en *Foro de Educación*, 9, 203-228 y S. RAMOS ZAMORA (2009): «Maestros y maestras de primera enseñanza bajo la dictadura franquista. Depuración y represión», en CUESTA, J. (dir.), *La depuración de funcionarios bajo la dictadura franquista (1936-1975)*, Madrid, Fundación Largo Caballero, 53-63.

¹¹⁹ «Mantenía, sí, la compostura, pero un día me acerqué a él sigilosamente por detrás y advertí con sorpresa que mantenía el brazo en alto, movía los labios, pero no cantaba. ¡Le pedíamos amor a su Patria y nos devolvía su silencio!» (conservamos la cursiva original, Méndez 113).

después de muchos años, del trauma infantil que supuso el encierro de su padre y el acoso del diácono y sus consecuencias, que ha mantenido en silencio hasta que ha sido recuperado por el interlocutor al que habla y que se ha interesado por su historia¹²⁰ (Bungård, «Voces» 225-226). El testimonio de Lorenzo, que pone de manifiesto la densidad y dimensión del silencio en su infancia, le servirá para convertirlo en memoria oral y comunicativa, que le ayudará a trabajar el vacío y la ausencia de su padre y de la propia niñez, esto es, la verbalización del trauma da lugar al trabajo de duelo (Serber 1). Las derrotas de *Los girasoles ciegos* aparecen como catalizadoras de una rememoración y recuperación de un pasado traumático. Es el caso de Lorenzo, único personaje que habla desde el presente y que representa el proceso de duelo postergado desde el incidente con el diácono. La posición de Lorenzo respecto al pasado lo convierte en el principal protagonista del proceso al que se apela desde la cita inaugural¹²¹ de *Los girasoles ciegos* pues rememora y muestra su trauma infantil desde la distancia del tiempo pudiendo realizar unas reflexiones necesarias para este fin (Giménez 14-15).

En la cuarta derrota se introduce una figura infantil¹²² mediante los recuerdos de niñez de Lorenzo como una reconstrucción del pasado traumático desde una perspectiva de «infancia perdida» e irre recuperable que afecta a la memoria en el presente. Así, ninguna de las voces narradoras corresponde con una voz de niño pues el testimonio de Lorenzo se refiere a sus recuerdos y vivencias y las otras dos voces representan una mirada externa de la infancia: el diácono que busca manipular y adoctrinarlo y el narrador omnisciente que se dedica a rellenar y corregir las imprecisiones de la rememoración del Lorenzo adulto. En el relato la imagen que las otras dos voces proyectan de Lorenzo son muy diferentes. Salvador se fija en él por su destacada diferencia de aprendizaje y

¹²⁰ «Ahora ya puedo hablar de todo aquello, aunque me cuesta recordar, no porque la memoria se haya diluido, sino por la náusea que me produce mi niñez. Recuerdo aquellos años como una inmensidad vivida en un espejo, como algo que tuve la desdicha de sufrir y observar al mismo tiempo» (conservamos la negrita original, Méndez 111).

¹²¹ «El duelo no es ni siquiera cuestión de recuerdo: no corresponde al momento en que uno recuerda a un muerto, un recuerdo que puede ser doloroso o consolador, sino a aquel en que se patentiza su ausencia definitiva. Es hacer nuestra la existencia de un vacío» (Cita introductoria de Carlos Piera).

¹²² La inclusión de un personaje infantil puede ser problemática dado que: «...implica no sólo construirlo como personaje, con sus características específicas, sus motivaciones y sus vivencias, sino también expresar una concepción que se tiene con respecto al colectivo *niño* en un momento y en un lugar en particular – aunque esto no siempre ocurre a nivel consciente–. Además, por lo general, quien lo construye es un adulto, que se forma una idea de qué es ser niño basada en sus propios recuerdos de la infancia, en la observación, en proyecciones acerca de lo que considera que *debería* ser un niño, etc. y, en gran medida, en el rol que les corresponde a los adultos para con ellos» (cursiva en el original, Pérez 2). En este caso el niño en cuestión forma parte de las voces narradoras que siendo adulto recuerda su infancia de posguerra, de modo que la figura infantil que encontramos en esta voz está influenciada por la perspectiva del adulto al que pertenecen los recuerdos.

conocimiento respecto a sus compañeros y por sus pequeños gestos de insubordinación, los cuales lo convierten en un reto que requiere un adoctrinamiento más incisivo. Mientras que el narrador heterodiegético nos muestra a un niño resignado a mentir para contribuir a la frágil estabilidad familiar, que se preocupa por sus padres quienes a su vez tratan de crear una sensación de felicidad falsa (Pérez 3-4).

Así, Lorenzo es el personaje que se sitúa entre dos mundos y muestra los estragos que esta posición (entre dos mundos) le ocasionan. Estos dos mundos entre los que tiene que transitar son, por una parte, el exterior de su casa, el barrio, el colegio, el metro... unos espacios que se relacionan con el peligro y con la mentira que Lorenzo tiene que contar una y otra vez para proteger a su padre, que vive escondido en un armario de su casa, consecuentemente; el otro espacio en el que se desenvuelve es el piso en el que vive con sus padres, y en el que, a pesar de sentirse más protegido por la presencia de estos, también acechan peligros y amenazas como el ruido del ascensor, las ventanas, etc. De este modo, los recuerdos de su infancia en Madrid como un niño de posguerra se caracterizan por la separación de estas dos realidades y la capacidad de Lorenzo de pasar de una a otra y de conseguir sobrevivir a ambas. Representa, además, una suerte de contraposición a Salvador no solo porque es una de las víctimas de la conducta de este, sino que en su relato explicita el sentimiento de culpa, que lo ha acompañado desde que su padre se suicidó, porque supo que el diácono lo seguía por la calle y decidió no contárselo a sus padres con el fin de no preocuparlos. Sin embargo, lo que provocó fue que ni Elena ni Ricardo estuvieran alertados frente a la actitud de Salvador.

Como hemos dicho, el Franquismo consideraba a los niños como sujetos fácilmente manipulables para que respondieran a los objetivos del régimen. Lorenzo aparece al final del relato como una figura que contraviene esta concepción ya que cuando su padre sale de su escondite y revela el engaño del que participa la familia, Lorenzo reivindica la figura paterna y lo humaniza poco antes de que termine muerto. Esta recuperación de Ricardo (y, por lo tanto, de su ideología frente al abuso del diácono) rompe con la concepción franquista al mismo tiempo que incluye a Ricardo Mazo, que hasta ese momento había aparecido como un *homo sacer*, en la familia abiertamente, sacándolo física y metafóricamente del armario donde se escondía para que pueda morir como una persona y su fallecimiento tenga la relevancia que les es negada a los *homines sacri* (Pérez 6-7).

El otro gran personaje del relato es Elena, madre de Lorenzo, representa la doble victimización y represión a la que fueron sometidas las mujeres tras la derrota

republicana. Ya que no solo perdieron los derechos que habían ganado durante la República, sino que a la violencia institucional sufrida por todos los vencidos había que sumar una violencia de carácter sexual, tanto en actos represivos concretos: detenciones, interrogatorios, cárcel, etc., como en el control cotidiano al que eran sometidas y que es el que vemos representado en *Los girasoles ciegos*. Elena es acosada por el diácono hasta el punto de que la familia decide huir y saca al niño del colegio donde trabaja el hermano Salvador quien al enterarse de esto acude a la casa de Elena para violarla, no lo consigue por la aparición de Ricardo y su subsiguiente suicidio (Skonecka 246-247). Además, sobre ella recae la responsabilidad de la supervivencia de la familia y de mantener un entorno afectivo y de cuidados a pesar del encierro y de la amenaza externa constante contra la que se enfrenta prácticamente sola (Bungård, «Voces» 226). Para el diácono, Elena simboliza lo prohibido y fuera de su alcance ya que se trata de una mujer relacionada con un perseguido por el régimen. Esto sin embargo, no frena la obsesión de Salvador sino que la alimenta aumentando su trastorno, malinterpreta el miedo y las evasivas propias de la conducta superviviente de Elena viendo en ella una correspondencia a sus acercamientos. Así, mientras el diácono se congratula por las respuestas de Elena, esta maldice su atractivo por llamar la atención de Salvador.

Hay un juego de claro-oscuros y del silencio-ruido que atraviesa todo el relato y que marcan la rutina privada y familiar de los protagonistas pues todo está planeado y cuidado para guardar y esconder a Ricardo, el personaje del que nos ocuparemos a continuación. Eso representa el silencio: la situación represiva tras la derrota republicana para los vencidos que tienen que esconderse o mantenerse callados temiendo las represalias¹²³. Pero paulatinamente el silencio y la oscuridad que permiten sobrevivir a Ricardo lo absorben, invisibilizándolo, se convierte en una sombra, su palabra también sale perjudicada pues Elena debe adueñarse de las traducciones que él realiza y vendérselas a otro que las hará suyas, lo cual supone que Ricardo pierda lo poco que produce. Por ello, finalmente cuando se adueña de la palabra y recupera su voz para evitar la violación de Elena esto supondrá su muerte (Serber 4). Las luces y las sombras que posibilitan o

¹²³ Lorenzo lo expresa de la siguiente manera: «Ese cosmos estaba netamente dividido en dos mitades: la lóbrega y la luminosa. A la primera pertenecía el colegio, las preguntas de mis profesores y el silencio, a la otra pertenecía una parte de mi barrio y la forma que tenían sus gentes de relacionarse conmigo. Con la distancia tengo la sensación de que, como un péndulo, yo era capaz de estar a un lado y a otro sin confundirme gracias a las enseñanzas del espejo.

«En casa vivíamos una complicidad parlanchina, en la calle vivíamos un bullicio silencioso. Yo tenía que disimular lo que mi padre me enseñaba en casa cuando estaba fuera y remozar lo que ocurría en el exterior cuando estaba en casa» (conservamos la negrita original, Méndez 121).

impiden la libertad de movimientos de Ricardo dentro de la casa también responden a los juegos dicotómicos a los que hemos aludido¹²⁴, estas se materializan en el relato en una serie de dinámicas familiares que permiten mantener escondido al topo pero que paulatinamente lo deshumanizan y aíslan ahondando en su condición de *homo sacer* ya que incluso dentro de su casa debe habitar en las sombras «Comenzó a prevalecer el hombre inerte, empeñado en adquirir más transparencia, en ocupar un lugar cada vez menor en el espacio. Aun estando solo en casa permanecía horas y horas encerrado en el armario» (Méndez 132).

Los espejos son un símbolo muy importante en el relato: la puerta que Ricardo Mazo atraviesa para salir de su escondite es, precisamente, un espejo que representa la división entre la vida falsa de Elena y Lorenzo como viuda y huérfano de un perseguido y la realidad de miedo y oscuridad en la que vive la familia¹²⁵. Así, este espejo sirve para hacer física la barrera que interponemos entre lo conocido y controlado y lo desconocido e incierto, lo que vemos reflejado en el espejo nos resulta familiar pero oculta al mismo tiempo todo un mundo tras él (Ramos 4-5). En el texto es también la frontera entre el escondite de Ricardo, que alberga su mundo actual y la casa familiar que participa de

¹²⁴ «Mientras la claridad del día prevalecerá sobre la luz del interior, Ricardo Mazo podía moverse con cierta soltura por el piso, evitando siempre acercarse a las ventanas y a los balcones. (...) Era ése el momento que aprovechaba Ricardo para, con las precauciones necesarias, ver la calle, la gente que vivía transitando una ciudad llena de espacios, de conversaciones, de saludos, de prisas y de parsimonias que él reconocía como suyas. Pero cuando oscurecía, Ricardo nunca entraba en una habitación iluminada, esperaba a que apagarán la luz del pasillo para ir al baño y caminaba con un sigilo que, en ocasiones, conseguía asustar a su mujer y a su hijo. Todo estaba preparado para que él no ocupara lugar en el espacio iluminado» (Méndez 114). Este aspecto también aparece en los recuerdos de Lorenzo: «**Aunque podría describir palmo a palmo aquella casa, lo imborrable de aquel piso serán siempre las ventanas que acechaban eternamente nuestras vidas, eran la parte frágil de nuestro reposo familiar. Si estaban abiertas, solo podía hablar en voz alta con mi madre; si era de noche tenía que esperar a que mi padre abandonara las habitaciones para encender la luz. Todo este juego de silencio y oscuridades estaba transido por un tercer elemento que cristalizaba cualquier situación en la que se produjera: el ruido del ascensor**» (conservamos la negrita original, Méndez 116).

¹²⁵ Lorenzo en más de una ocasión se refiere a su niñez empleando el espejo como la frontera que separaba dos mundos y dos realidades en las que se desenvolvía, la calle y su casa: «**Ahora ya puedo hablar de todo aquello, aunque me cuesta recordar, no porque la memoria se haya diluido, sino por la náusea que me produce mi niñez. Recuerdo aquellos años como una inmensidad vivida en un espejo, como algo que tuve la desdicha de sufrir y de observar al mismo tiempo. A este lado del espejo estaba el disimulo, lo fingido. Al otro, lo que realmente ocurría**» (conservamos la negrita original, Méndez 111-112). Esta parece una referencia bastante clara al personaje de Lewis Carroll de *Alicia a través del espejo*, y de hecho, en el momento en el que Salvador se presenta en la casa abusando de su autoridad y posición Lorenzo se encuentra leyendo *Alicia en el País de las Maravillas*: «**Entró como una exhalación llamándose y no dejó de vociferar hasta que me encontró en la cocina fingiendo leer Alicia en el País de las Maravillas**» (conservamos la negrita original, Méndez 152). Así, podemos establecer un paralelismo entre el personaje de Carroll y el Lorenzo niño, viviendo entre dos mundos, uno real y otro fantástico (o fingido) intentando mantener el equilibrio entre ambos.

ambos mundos y realidades, lo oculto y lo abierto¹²⁶. Ricardo Mazo solo tiene acceso a estos dos espacios (y a uno solo bajo circunstancias muy concretas) por lo que va reduciendo su tiempo fuera del armario y abrazando su anulación. Tanto es así que como otros personajes que han aparecido anteriormente (el capitán Alegría o el joven poeta de la segunda derrota) se ve silenciada su voz propia intelectual, obligado a realizar traducciones; así, Méndez relaciona a Mazo con otros personajes reprimidos (Palomares 144-145).

El espejo es, además, el límite espacio-simbólico que marca la tierra de nadie que habita Ricardo Mazo¹²⁷. Este personaje representa, entre otras cosas, a un grupo de hombres y mujeres que durante y después de la Guerra Civil española se escondieron durante años para evitar las represalias del bando nacional y más tarde vencedor, estas personas recibieron la denominación de «topos»¹²⁸. Este es el caso de Ricardo, que como ya hemos dicho, se esconde en un agujero abierto en el fondo de un armario disimulado

¹²⁶ El espejo y especialmente el reflejo de nosotros mismos que encontramos en él representan la concienciación de nuestra imagen, la cual no nos pertenece y de manera que puede producirse un proceso de extrañamiento entre el sujeto y la imagen del espejo. Así, si el proceso de reconocimiento de la imagen que devuelve el espejo se dilata en el tiempo, esta se convierte en una suerte de fantasma (Agamben, *Profanaciones* 73-74). Y esto es lo que le ocurre a Ricardo Mazo, atraviesa tantas veces el espejo que va perdiéndose y convirtiéndose en un fantasma para su familia. La cualidad fantasmagórica de Ricardo acentúa su condición de *homo sacer* ya que el fantasma se identifica con algo que no pertenece a nuestro mundo: «El fantasma viene de otro mundo, de otra realidad. Por norma, se trata del mundo de los muertos, del reino de las sombras, cuya frontera se traspasa para atormentar a los vivos» (Wagner-Egelgaaf 238).

¹²⁷ Agamben identificaba en el espejo un medio por el que los humanos descubrimos que tenemos una imagen en la que podemos reconocernos. Esta imagen y el tiempo que tardamos en identificarnos en ella pueden dar lugar a la aparición de un fantasma (especialmente si el tiempo que nos lleva reconocernos en ella se prolonga), el cual responde a un reconocimiento anterior de forma que la identificación que podíamos tener con la imagen del espejo se diluye y queda cristalizada en el pasado, como un fantasma (Agamben, *Estado* 73-74). Este proceso nos ayuda a entender cómo Ricardo encerrado e invisible al mundo va perdiéndose hasta convertirse en un *muselmann*, un *homo sacer* cuya vida transcurre ajena a él, sin que pueda hacer nada para cambiar su situación y a merced de que el régimen (por medio de sus representantes) acabe con ella. Cada vez que Ricardo traspasa el espejo para esconderse y volverse invisible (Elena y Lorenzo dicen en público que ha desaparecido y que probablemente haya muerto) el intervalo entre su persona y la imagen que le devuelve este espejo se va dilatando de tal forma que al final ya no queda nada de quien fue antes de la guerra y lo único que puede hacer es adueñarse de su muerte suicidándose, al igual que otros personajes de *Los girasoles ciegos* que ya hemos comentado.

¹²⁸ «En lo que se refiere al calificativo de *topo* brotó muy tempranamente en las confesiones de uno de ellos, don Saturnino de Lucas, que utilizó la vida de este animal para calificar su existencia. Luego, varios más incidieron en la misma metáfora. No es, pues, un término peyorativo» (Torbadó y Leguineche 19). En el libro de Torbadó y Leguineche se recogen las historias de un buen número de hombres y de una mujer que se ocultaron durante años (algunos más de 30) y en lugares más reducidos e incómodos que el del personaje de *Los girasoles ciegos* pues estaban alejados de los pueblos o ciudades, lo cual les ayudaba a mantener su situación, en chozas o chamizos destartalados pero les obligaba a mantener un contacto mínimo, en algunos casos inexistente, con gente que les ayudara a subsistir.

con un espejo, en la casa en la que vive junto a su mujer y su hijo, que es a su vez uno de los narradores de la derrota¹²⁹.

Estas medidas de aislamiento tienen un efecto destructor en Ricardo, al principio del relato es descrito como un hombre decaído pero que participa de la cotidianeidad de la familia¹³⁰. No obstante, a medida que la narración avanza el encierro y el acoso del diácono dificultan enormemente la vida de la familia y afectan enormemente a Ricardo. Este va adquiriendo una actitud pasiva, indolente y aislada¹³¹, tanto es así que las descripciones de este hombre demacrado, encerrado en sí mismo y deshumanizado recuerdan al retrato que Primo Levi hizo de los *muselmänner* de los campos de concentración nazis:

Son los que pueblan mi memoria con su presencia sin rostro, y si pudiese encerrar todo el mal de nuestro tiempo en una imagen, escogería esta imagen, que me resulta familiar: un hombre demacrado, con la cabeza inclinada y las espaldas encorvadas, en cuya cara y en cuyos ojos no se puede leer ni una huella de pensamiento (*Trilogía* 121).

En esta derrota los espacios están claramente delimitados en tanto en cuanto son exteriores o interiores: ya que el exterior está bajo el control absoluto del régimen y sus brazos ejecutores (policía, ejército, etc.) y los interiores, sobre los cuales los vencidos tienen cierto poder aunque también sufren los estragos del control y del terror franquista. Así, la vida privada y familiar está condicionada por el miedo a llamar la atención, de tal forma que el único espacio con algo de libertad tampoco escapa al control del régimen. De este modo, la dicotomía «verdugo-víctima» en este caso está claramente encarnada por el diácono y Ricardo Mazo, mientras este último vive escondido como un *homo sacer*

¹²⁹ «El armario no había sido construido para la finalidad que ahora tenía. Antes de la guerra, aprovechando una irregularidad del dormitorio que ahora parecía cuadrado, habían creado un espacio triangular disimulado tras un tabique sobre el que se apoyaba un espejo, enmarcado en caoba oscura, que llegaba hasta el suelo y que era en realidad la puerta de un gran armario empotrado. Cabía una persona holgadamente, tumbada o de pie y las bisagras de la puerta estaban disimuladas con un gran rosario de tupidas cuentas de madera con un crucifijo de plata en el que había un Cristo deforme pero con un gesto de dolor tal en su rostro que procuraba no quedarme nunca a solas con él en aquel cuarto» (conservamos la negrita original, Méndez 117).

¹³⁰ «Lorenzo podía protegerse de todo menos del hambre y se levantó dócil y lentamente. Se puso el abrigo sobre el pijama y recorrió el pasillo hasta la cocina situada en el otro extremo de la casa. Su padre, ya vestido y sin afeitarse, estaba trajinando en el fogón para que al menos un hornillo mantuviera el calor suficiente para templar la leche» (Méndez 108), en este extracto encontramos a Ricardo preparando el desayuno de su hijo, y aunque ya muestra señas de su abatimiento, («vestido y **sin afeitarse**») todavía se mantiene activo en la medida en la que se lo permite la situación en la que se encuentra.

¹³¹ «Poco a poco se fue empequeñeciendo, agachando cada vez más la cabeza. El hombre pulcro que había sido se fue desvaneciendo en días sin afeitarse, en aspectos desaseados, en desganas plomizas y en ensimismamientos impenetrables. (...) Comenzó a prevalecer el hombre inerte, empañado en adquirir más transparencia, en ocupar un lugar cada vez menor en el espacio. Aun estando solo en casa permanecía horas y horas encerrado en el armario» (Méndez 132).

que va deshumanizándose en su aislamiento, el diácono aterroriza y acosa a Elena y Lorenzo por el poder que le otorga su pertenencia a la Iglesia y la relación que esta tiene con el Estado franquista. Finalmente Salvador, termina empleando este poder que posee para intentar decidir sobre la vida de Ricardo siendo el responsable último de su muerte (Matos-Martín 83-84).

La muerte, en el caso de la cuarta derrota, no es un espacio concreto al que el protagonista es conducido por las circunstancias, sino que, para Ricardo Mazo, la muerte lo acecha en su propia casa del Madrid de posguerra. En el contexto de este relato el régimen está consolidado y ha adquirido el control sobre la sociedad por medio de la represión y del miedo a las represalias que afectan a la cotidianidad y vida privada de las personas. Podemos identificar dos tipos de violencia política ejercida sobre la sociedad española tras la derrota republicana: los identificados individualmente como objetivos del régimen (en este caso, la familia de Ricardo Mazo) sufren más directamente las consecuencias de tu tanatopolítica mientras que el resto de la sociedad es vigilada y controlada bajo la amenaza de convertirse en un represaliado y sufrir las consecuencias de ello (Matos-Martín 81-83).

La muerte de Ricardo Mazo se convierte en el relato en una recuperación de su cuerpo y de su vida abandonando la *nuda vida* y rechazando la autoridad franquista¹³² (Galiano Jiménez 8). El personaje que saca irremediamente a Ricardo de las sombras que habita y lo devuelve al mundo como hombre de pleno derecho es, precisamente, Lorenzo. Tras la irrupción del topo con el fin de evitar que Salvador viole a Elena, este interroga al niño respecto a la identidad del hombre que ha aparecido sorpresivamente para él, a lo que Lorenzo contesta: «Es mi padre, hijo de puta» (Méndez 153). De esta manera, Ricardo recupera su lugar en la casa y en la familia de forma pública, y por tanto, deja de ser un *homo sacer* para a continuación suicidarse, otro acto que lo devuelve a la realidad. Decidiendo morir el topo recupera el dominio sobre su vida y sobre su cuerpo y muestra un rechazo completo al régimen autoritario que lo empujó a esconderse y en el que no

¹³² «Cuando mi padre tuvo fuerzas suficientes para abrazarnos a su vez, los tres comenzamos un llanto que lo recuerdo como si hubiera durado varios años. Pero no hubo años para todos. El armario, el escondite, las mentiras, y todos los silencios habían llegado a su fin.

«Ricardo logró levantarse a duras penas porque la debilidad, el dolor y el peso de su mujer y de su hijo se lo impedían, pero cuando comprobó que podía caminar, avanzó por el pasillo siguiendo el sonido de los gritos del diácono, que había abierto todas las ventanas y pedía a gritos que alguien avisara a la policía. (...)

«Ricardo dudó un instante antes de arrojar a aquel patio del que llevaba tanto tiempo protegiéndose» (conservamos la negrita original, Méndez 153-154 y 155).

podía vivir. Este rechazo lo comprende Salvador quien dice en su confesión: «*Se suicidó, Padre, para cargar sobre mi conciencia la perdición eterna de su alma, para arrebatarme la gloria de haber hecho justicia*» (conservamos la cursiva original, Méndez 154). Esto es, como ya hemos dicho, el acabar con un «rojo» no se considera un asesinato sino un acto de justicia y de contribución al estado de forma que suicidándose Ricardo le impide cumplir con lo que Salvador considera su deber y por ello, la confesión concluye de la siguiente manera:

Aquí termina mi confesión, Padre. No volveré al convento y trataré de vivir cristianamente fuera del sacerdocio. Absuélvame si la misericordia del Señor se lo permite. Seré uno más en el rebaño, porque en el futuro viviré como uno más entre los girasoles ciegos (conservamos la cursiva original, Méndez 155).

La subversión del discurso franquista y del relato de la guerra y represión se da en *Los girasoles ciegos* de distintas formas, y el suicidio de Ricardo Mazo lo es en muchos niveles de enunciación. No solo supone una recuperación de su cuerpo y de la soberanía sobre su vida y un rechazo al orden político dictatorial, sino que además traslada la culpa de su suicidio al diácono de forma que su muerte no pueda ser un logro para él, sirve de denuncia de un contexto socio-político en el que se justificaba y alentaba el asesinato de un grupo de personas por motivos ideológicos y para ello, Méndez utiliza la literatura subvirtiendo la violencia cultural promovida durante la dictadura¹³³, pues en este caso la cultura no ampara la violencia sino que la denuncia.

4.5. La propuesta memorialística de Alberto Méndez

4.5.1. La derrota en *Los girasoles ciegos*: propuesta memorialística de Méndez

La derrota es el tema principal del texto así como sus consecuencias, caracterización y significado en la España de posguerra, al mismo tiempo que funciona como el nexo que aúna todas las historias que encontramos en *Los girasoles ciegos* (Barbosa do Nascimento 93). La palabra *derrota* no solo cohesiona temáticamente todo el texto sino que establece la posición desde la que se va a abordar la recuperación memorialística de la Guerra Civil y de la represión (Giménez 11). Así, en el momento en el que tienen lugar

¹³³ Una de las formas en las que se materializa la violencia cultural y pone de manifiesto la existencia de violencia estructural es el cambio moral y ético a actos de violencia directos que hasta ese momento se han considerado censurables e inaceptables y que, como consecuencia del cambio promovido por la violencia estructural y validado mediante la violencia cultural se acepta y promueve: como por ejemplo el asesinato de ciertos grupos sociales (Galtung 8).

las historias de las derrotas, los protagonistas ya no tienen la posibilidad de decidir entre matar o ser matado, siguiendo la lógica bélica. La realidad que conocían, y que correspondía a un país y modelo de Estado que los acogía y del que formaban parte, ya no existe, y en su lugar se ha implantado, por medio de la violencia y la represión, una dictadura que los persigue. Han sido derrotados, y frente a esta situación solo pueden asumir las consecuencias propias de su condición: la muerte y el olvido¹³⁴. El autor, sin embargo, con el objetivo de restaurar la dignidad con la que los protagonistas aceptan su suerte, construye un universo ficcional en el que puede recuperar literariamente sus historias para incorporarlas a la memoria colectiva y cultural de la guerra, de los relatos acatan (Cruz Suárez «Sentidos» 105-106).

La derrota en *Los girasoles ciegos* se convierte en un estado social y político, en una condición a la que se ven condenados por el devenir de la contienda y que afecta a una parte de la población que, como los protagonistas, no tienen lugar en el nuevo Estado si no es como derrotados. Frente a este estatus de subordinación y subalternidad los personajes escogen la muerte como único destino digno (Orsini-Saillet, «Memoria» 5). La insistencia y especial interés que podemos apreciar en *Los girasoles ciegos* respecto a la derrota y sus consecuencias responde en mayor medida a la recuperación memorialística del siglo XXI que a una intención historiográfica de interpretación fáctica de la guerra; lo cual está íntimamente relacionado con la preocupación que comparte con otros sucesos traumáticos acontecidos en Europa a lo largo del siglo XX, que no es otra que la del lugar y la condición social de las víctimas (Gómez López-Quiñones, «Inocencia» 186).

En *Los girasoles ciegos* los protagonistas de las derrotas no son solo vencidos de la Guerra Civil, sino también víctimas de la represión franquista que han sido 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 del pasado violento de España (Cruz Suárez «Sentidos» 107). De este modo, la estructura ideológica que podemos identificar en las narraciones de Méndez no se fundamenta en el eje izquierda-derecha, sino que responde en mayor medida a una situación de subalternidad, propia de la dicotomía víctima-verdugo o vencedores-vencidos, en la que una de las partes oprime

¹³⁴ Una muerte que engloba a una parte de la sociedad que sufrió la tanatopolítica del nuevo orden social y simbólico que los protagonistas rechazan o han intentado cambiar sin éxito (Palomares 145).

a la otra¹³⁵ (Varela-Portas de Orduña 117-118). Por esta razón, la situación de los personajes que encarnan a las víctimas de la represión franquista en las narraciones no da espacio para la duda, es decir, su condición no es objeto de debate¹³⁶ (Gómez López-Quiñones, «Inocencia» 196).

En *Los girasoles ciegos* los protagonistas de las derrotas no son solo vencidos de la Guerra Civil sino también víctimas de la represión franquista que han sido 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 del pasado violento de España (Cruz Suárez, «Sentidos» 107). De este modo, el esquema ideológico sobre el que Méndez construye su obra no responde estrictamente al eje izquierda-derecha, sino que presenta una dicotomía víctima-verdugo o vencedores-vencidos, en la que una de las partes se sitúa sobre la otra ejerciendo una opresión con fines fatales¹³⁷ (Varela-Portas de

¹³⁵ Entendemos por víctima aquellos que responden a la descripción siguiente: «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, «Inocencia» 188). Esto conlleva a que las víctimas no puedan ser obligadas a perdonar y a reconciliarse con sus verdugos en contra de su voluntad y en detrimento de su proceso traumático. Así, las víctimas de la Guerra Civil no deben ser equiparadas con los perpetradores de los asesinatos y tormentos de la violencia que perseguía la eliminación de una parte de la población. De esa forma, las personas categorizadas como «víctimas» adquieren un estatus social concreto que le debería brindar la oportunidad y la capacidad para enfrentarse a su trauma como considere: en tanto que ha sido sometida «(...) 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, *Tiempos* 64-65). Según LaCapra todos los participantes o asistentes a un suceso traumático son afectados por este, de manera que, resulta pertinente diferenciar a las víctimas de los verdugos y de los espectadores; y es que haber sido afectado por no significa automáticamente que una persona sea una víctima. «Víctima», en palabras del propio LaCapra es «a social, political and ethical category» (LaCapra 79) de la que queda excluidos los verdugo, pues a pesar de también pueden sufrir las consecuencias de ser parte de dicho trauma, su tratamiento no puede ser el mismo que se otorga a las víctimas. Esto puede verse en el texto de Méndez, en el que se muestran los efectos de la violencia en personajes que pertenecen a ambos bandos, sin que esto suponga una homogeneización del trauma, ambos tienen espacio en *Los girasoles ciegos*, pero reciben un tratamiento distinto.

¹³⁶ El más problemático a este respecto es probablemente el capitán Alegría, pero queda incluido tras la ampliación del colectivo de víctimas que él mismo realiza en la primera derrota como ya hemos comentado.

¹³⁷ Entendemos por víctima aquellos que responden a la descripción siguiente: «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, «Inocencia» 188). Esto conlleva a que las víctimas no puedan ser obligadas a perdonar y a reconciliarse con sus verdugos en contra de su voluntad y en detrimento de su proceso traumático. Así, las víctimas de la Guerra Civil no deben ser equiparadas con los perpetradores de los asesinatos y tormentos de la violencia que perseguía la eliminación de una parte de la población. De esa forma, las personas categorizadas como «víctimas» adquieren un estatus social concreto que le debería brindar la oportunidad y la capacidad para enfrentarse a su trauma como considere: en tanto que ha sido sometida «(...) 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, *Tiempos* 64-65). Según LaCapra todos

Orduña 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 condición¹³⁸ (Gómez López-Quiñones, «Inocencia» 196).

Los personajes, por su parte, se caracterizan, entre otras cosas, por ocupar espacios relacionados con la oscuridad¹³⁹ y por estar avocados al silencio y al olvido (propios de la represión a la que son sometidos), sin embargo, es en este espacio y condición tan significativamente adversos donde encontrarán la solución a sus problemas así como la forma en la que superar el silencio haciendo prevalecer sus testimonios frente al discurso franquista que los reprime y niega sistemáticamente (Albizu Yeregui, «Girasoles» 83). Asimismo, la principal característica de estos personajes es su condición de inadaptados. Esto es, han quedado expulsados del nuevo orden político y social, de tal manera que la muerte termina siendo la única salida honrosa de una situación de marginación, represalias y aislamiento extremos (Albizu Yeregui, «Girasoles» 72). La dignidad de los protagonistas queda sellada con sus finales, suicidios físicos y simbólicos que confirman definitivamente su oposición y rechazo a formar parte de un orden político y social basado en la persecución, la violencia y las represalias que ellos mismos sufren¹⁴⁰ (Varela-Portas de Orduña 146).

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» (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.

¹³⁸ El más problemático a este respecto es probablemente el capitán Alegría, con quien podemos tener más dudas pero que es incluido tras ampliación del colectivo de víctimas que él mismo realiza en la primera derrota como ya hemos comentado.

¹³⁹ Estos lugares representan la conversión de cualquier vida en la vida desnuda descrita por Agamben, lo cual supone que los reclusos en estos espacios pueden ser asesinados sin que esto suponga sanción alguna (Agamben, *Homo* 221).

¹⁴⁰ Como hemos comentado anteriormente, existe un paralelismo bastante claro entre las peripecias de los protagonistas de *Los girasoles ciegos* y la lectura que Lacan hizo de la *Antígona* de Sófocles en cuanto a la lucha por reivindicar el derecho a trasgredir las leyes impuestas por un soberano con el fin de responder a una justicia que se considera superior. En el momento en el que Antígona rechaza el orden legítimo de Creonte deja de pertenecer a su orden simbólico, ella misma dice pertenecer al orden de los muertos estando viva, de manera que se sitúa en un estado intermedio pues antes de morir físicamente, ya ha abandonado (o ha sido expulsada) del mundo de los vivos (Lacan 334-335 y 336). Del mismo modo, en *Los girasoles ciegos* todos ellos rechazan el contexto y el orden que rige la sociedad en la que se encuentran y utilizan su muerte como forma de superar los límites que se les imponen y que consideran injustos.

Esta situación en la que se encuentran los protagonistas de *Los girasoles ciegos*, como representantes de los represaliados de la Guerra Civil española, señala la dinámica tanatopolítica que se impuso tras la derrota republicana. Esta se relaciona con las prácticas de exterminio y de opresión creadas y llevadas a cabo por los gobiernos totalitarios del siglo XX¹⁴¹. Esta consistían en una biopolítica extrema, producto de la crisis nacional y estatal que siguió a la Primera Guerra Mundial, y que se tradujo en una nueva relación entre los ciudadanos y el estado en la que la vida de las personas se convierte en el principal espacio en el que el soberano ejerce su poder, dicho de otra manera se produjo una extensión de la condición de *homo sacer* de tal manera que cualquier ciudadano o ciudadana potencialmente (y de facto) se convierte en *sacra* y por tanto, puede ser asesinada impunemente según la legalidad vigente (Agamben, *Homo* 163-165 y 176-177).

Las prácticas nombradas en *Los girasoles* que buscan la desaparición forzosa de los sujetos y de sus identidades para ser enterrados por el olvido responden a unas estructuras tanatopolíticas que se materializan en ciertos lugares que podemos denominar no-lugares o lugares de olvido entre las que destacan las fosas comunes¹⁴². Estos espacios individualizan a las víctimas de la violencia convirtiéndose estos lugares de olvido en los medios por los que se niega la memoria colectiva y la sistematicidad de la violencia contra grupos o colectivos.

Así, los protagonistas de *Los girasoles ciegos* contienen identidades que están inevitablemente ligadas y afectadas por unos sucesos traumáticos y contexto concretos que, además los convierte en los principales continentes y conservadores de la memoria de la violencia sufrida. Por lo tanto, la recuperación de las identidades forzosamente desaparecidas constituye un acto ético-memorialístico que en el presente pretende subsanar una injusticia alargada en el tiempo por la ignorancia y el haberlo obviado

¹⁴¹ Para establecer qué entendemos por un gobierno autoritario empleamos las palabras de Primo Levi: «Sin forzar en absoluto los términos, se pueden designar estos últimos sistemas como fascistas: conocemos otras definiciones de fascismo, pero nos parece más preciso, y más conforme a nuestra experiencia específica, definir como fascistas todos aquellos regímenes que niegan, en la teoría o en la práctica, la fundamental igualdad de derechos entre todos los seres humanos; pues, dado que el individuo o la clase cuyos derechos se niegan raramente se conforma en el régimen fascista la violencia o el fraude se tornan necesarios. La violencia, para eliminar a los opositores, que no pueden faltar; el fraude, para confirmar a los cumplidores que el ejercicio es encomiable y legítimo, y para convencer a los que lo sufren (dentro de los límites, que son amplios, de la credulidad humana) que su sacrificio, sino que resulta indispensable con vistas a alguna meta indefinida y trascendente» (Levi, *Vivir* 66).

¹⁴² Estos lugares son la máxima expresión de la tanatopolítica que caracteriza a los gobiernos autoritarios en los que se extiende la nuda vida, un concepto político empleado por Agamben y que designa el proceso por el que un grupo social se convierte en eliminable por el poder del soberano (Agamben, *Homo* 179).

durante muchos años, y que pasa, forzosamente por la restauración de las vivencias como las que encontramos en el texto de Méndez (Cruz Suárez, «Muerte» 114-115 y 116-117). Esta cuestión atraviesa todo el libro como hemos observado en los análisis de las derrotas.

Según Varela-Portas de Orduña, Méndez en *Los girasoles ciegos* realiza una identificación del concepto de no-historia (relacionada con los no-lugares de los que ya hemos hablado) propia de los vencidos con la concepción psicoanalítica del inconsciente, de tal forma que la (no-)historia de los derrotados pertenece a un espacio del trauma al que no se puede llegar mediante la consciencia y la historia concreta, sino mediante lenguajes simbólicos y no históricos. Cuando finalmente el trauma es concretizado y expresado puede verse alienada y alterada su capacidad crítica por la influencia del discurso oficial franquista que representaría la versión hegemónica a la que afectaría irremediabilmente la no-historia de los vencidos silenciada hasta este momento¹⁴³. Para evitar esto, Méndez presenta una rememoración que a pesar de la dureza de las historias y de la apelación a los lectores, se basa y promueve la reconstrucción de memorias perdidas y casi olvidadas, de manera que los narradores reconstruyen conservando la capacidad crítica y movilizadora (Varela-Portas de Orduña 129-130).

Los girasoles ciegos de Alberto Méndez se enmarca en un momento en el que el interés por lo ocurrido durante la guerra y la represión se ha renovado y se ha convertido en un asunto de interés general; el libro emplea un lenguaje e imagería memorialista que el público lector reconoce y le es familiar, de modo que se implica en la rememoración colectiva de la violencia de la represión reflejada en los relatos tomando conciencia de la importancia de esta rememoración (consistente en conocer primero e implicarse después) como acto de memoria crítica en el presente y con proyección para el futuro (Cruz Suárez, «Sentidos» 108-109).

Por esta razón, uno de los componentes más importantes de *Los girasoles ciegos* es la aparición de testimonios orales en el texto como una forma de recuperación de la información necesaria para crear una memoria colectiva que es uno de los objetos de la novela y el fin de los testimonios de las derrotas: formar parte de una rememoración

¹⁴³ En *Los girasoles ciegos*, Méndez presenta diferentes situaciones que apelan y reflejan esta pervivencia del trauma del pasado, aunque probablemente la escena más icónica sea la salida de la fosa del Capitán Alegría: «(...) recupera bajo la forma tradicional de la catábasis, el regreso transgresivo del mundo de los muertos» (Giménez 12). Del mismo modo, la pervivencia del pasado intacto en el presente lo encontramos en el testimonio de Lorenzo, una de las voces narradoras de la cuarta derrota. En él se expresa explícitamente el entrelazamiento de los recuerdos y de su efecto en el presente (Giménez 14).

colectiva sobre la Guerra Civil y la represión franquista (Sánchez, «Historia» 185). Así, en tanto en cuanto la memoria colectiva está conformada por diversos y numerosos testimonios, vivencias y recuerdos, en el texto no hay una memoria unívoca sino que, como los protagonistas de los relatos es fragmentaria, contradictoria y heterogénea¹⁴⁴ (Bueno Maqueda 168). De esta manera, el autor busca no solo hacer reflexionar al lector sobre los acontecimientos históricos a los que se refiere y la forma en la que nos han sido transmitidos, sino que, además, presenta uno de sus objetivos: establecer el deber literario para con la memoria que no es otro que recrear las historias como las aquí recogidas para contribuir a la memoria colectiva (Albizu Yeregui, «Girasoles» 82).

Por otro lado, la reconstrucción memorialista de Méndez se caracteriza por reivindicar una memoria colectiva fundamentada en la convicción de que todas las vidas, incluyendo las que parecen haber sido condenadas al olvido, son merecedoras de ser lloradas, de recibir reconocimiento y de formar parte de un proceso de duelo; de esta manera, se insiste en la importancia de luchar por los derechos sociales y de defenderlos frente a vulneraciones como las que sufren los protagonistas de las derrotas (Lough 860). De hecho, las historias que se recogen en *Los girasoles ciegos* en un contexto memorialístico real serían irrecuperables y por tanto constituyen un motivo de duelo irresoluble (Nuckols 182). No obstante, por medio de la literatura, Alberto Méndez reivindica la importancia del duelo colectivo como la única forma de enfrentar un pasado traumático en el presente¹⁴⁵. La importancia de este proceso se hace patente en la cita introductoria correspondiente a Carlos Piera, en la que se propone un trabajo de duelo como ritual social por el que una sociedad se renueva para que un trauma del pasado no influya y dirija el devenir del presente¹⁴⁶. Teniendo esto en cuenta, Piera señala a la política de silencio y de olvido de la Transición como los principales responsables de la pervivencia del trauma de la Guerra Civil y de la represión franquista hasta nuestros días

¹⁴⁴ Alberto Corazón en el texto que escribió para el libro que conmemoraba el décimo aniversario de la publicación de *Los girasoles ciegos*, cuenta cómo fue el proceso de escritura de Méndez y aludía a la disposición de los relatos: «Ya no hablaba de personajes y relatos sino de un libro en el que estos se mezclarían como un retablo, en el que las escenas, las figuras, el propio estilo pictórico sería el propio, el necesario, para que conformase un todo. (...) De un modo u otro todos sus personajes parecen perdidos en un oscuro bosque» (Corazón 47).

¹⁴⁵ Esta concepción del trabajo de duelo se corresponde con las reflexiones de Dominick LaCapra (2014) en torno al trauma colectivo.

¹⁴⁶ El trabajo de duelo no es un modo de alentar el ensimismamiento y la inacción política, sino de movilización social para reconocer y acompañar el sufrimiento ajeno y propio. Lo cual nos lleva a la cuestión de por qué en las sociedades actuales existen clasificaciones del dolor y de la muerte ajenas, y consecuentemente, víctimas de primera que reciben más atención y de segunda que directamente son ignoradas por esta diferenciación cualitativa entre el sufrimiento de unos frente al de otros (Butler, *Vidas* 57).

(Giménez 12). La creación, en la ficción literaria, de una memoria colectiva es quizás un primer paso en la elaboración del duelo colectivo al que apela Piera en la cita. La recuperación y transmisión por medio de la literatura de testimonios de las víctimas de la Guerra Civil y de la represión se convierte así en el principal garante del duelo colectivo necesario para comenzar un proceso de reconocimiento y de trabajo sobre el trauma que demandan los protagonistas del texto de Méndez (Orsini-Saillet, «Memoria» 16).

Una de las aportaciones más importantes en cuanto al trabajo de duelo fue la teoría psicoanalítica de Freud que describe el duelo como la asunción de una ausencia o pérdida afectiva¹⁴⁷. Según Freud el duelo sería el «trabajo» o proceso mediante el cual el individuo o un colectivo toma consciencia de la desaparición de un objeto con el que tenía una ligadura afectiva frente a lo cual el sujeto puede oponer cierta resistencia pero que finalmente, tras un proceso largo y laborioso termina aceptando el nuevo estado de las cosas¹⁴⁸ (Giménez 12). Partiendo de este planteamiento y teniendo en cuenta la importancia que la memoria colectiva tiene en la novela, consideramos relevante aludir también a la aportación de Judith Butler. Para la teórica estadounidense, el trabajo de duelo consiste no solo en la aceptación de la ausencia sino en la toma de consciencia del cambio que supone el vacío dejado por lo desaparecido y la forma en la que decidimos que este nos afecte¹⁴⁹. Asimismo, Butler incide en el carácter público y social del duelo, al ser en numerosas ocasiones la expresión externalizada de los efectos que sobre nosotros producen la pérdida de aquello (o quienes) queremos y valoramos en nuestra vida, esto

¹⁴⁷ «El duelo es, por regla general, la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc.» (Freud 241-242).

¹⁴⁸ «El conflicto en el interior del yo, que la melancolía recibe a canje de la lucha por el objeto, tiene que operar a modo de una herida dolorosa que exige una contrainversión grande en extremo. Pero aquí, de nuevo, será oportuno detenernos y posponer el ulterior esclarecimiento de la manía hasta que hayamos obtenido una intelección sobre la naturaleza económica del *dolor*, primero del corporal, y después del anímico, su análogo. Sabemos ya que la íntima trabazón en que se encuentran los intrincados problemas del alma nos fuerza a interrumpir, inconclusa, cada investigación, hasta que los resultados de otra puedan venir en su ayuda» (Freud 254-255).

¹⁴⁹ La ausencia no comprendida y trabajada puede devenir en la incapacidad para seguir adelante. Agamben lo describió de la siguiente manera: «Si se dilata indefinidamente el intervalo entre la percepción y el reconocimiento, la imagen es interiorizada como fantasma y el amor cae en la psicología» (*Profanaciones* 74). La pérdida es una señal de que en algún momento tuvimos algo o a alguien con quien teníamos un lazo afectivo que ha desaparecido, dejando al descubierto nuestra vulnerabilidad. De manera que estos son dos de los aspectos que marcarán nuestro devenir y el de nuestros cuerpos en la sociedad: estamos expuestos a que nos arrebaten aquello que amamos y poseemos así como a que ejerzan violencia sobre nuestros cuerpos, en definitiva pueden arrebatarlos todo lo que tenemos tanto personal como material (Butler, *Vidas* 46). De manera que, lo único que podemos hacer para evitar sus consecuencias es hacer posible un trabajo de duelo colectivo que se fundamente en el reconocimiento de un sufrimiento infligido cuya curación ha sido largamente postergada y que lo único que posibilita dicha curación es la memoria colectiva que se busca elaborar en la novela (Galiano Jiménez 9).

es, básicamente, el duelo pone la atención en los lazos afectivos que creamos en la sociedad en la que vivimos (*Vidas* 47 y 49-50).

En definitiva, el duelo colectivo consiste, primordialmente, en el reconocimiento del dolor ajeno por parte de los implicados o afectados por un suceso traumático, siendo a su vez, el garante de una convivencia real sin lastres del pasado¹⁵⁰. De este modo, este reconocimiento y duelo colectivo tienen que estar motivados por la voluntad de que la justicia prevalezca y el sufrimiento de muchas personas finalmente acabe. En este proceso de concienciación respecto al sufrimiento ajeno y la capacidad de acción de la sociedad, la literatura puede constituir el vehículo principal que haga posible esta toma de conciencia y aliente el reconocimiento al que nos hemos referido (Cruz Suárez, «Muerte» 108-109). En definitiva, uno de los objetivos del texto es, precisamente, crear un relato que promueva unas dinámicas colectivas de reconocimiento y restauración de la memoria del sufrimiento y de la pérdida que ha afectado a una parte importante de la población durante décadas.

El perdón aparece íntimamente relacionado con el duelo y con la propuesta memorialística de *Los girasoles ciegos*. Hay diversas escenas en las que los personajes piden perdón por sus actos pero quizá la más importante y simbólica se encuentre en la primera derrota, siendo el capitán Alegría, el protagonista del relato, quien pide a los hombres que van a fusilar junto a él que le perdonen por lo que va a ocurrir. De esta manera, Alegría no pide perdón únicamente en su nombre sino en el del bando al que ha pertenecido y del que ha desertado para no formar parte de la represión franquista. Este acto del personaje literario en el siglo XXI se puede entender como una manera de señalar la brutalidad de los hechos a los que se refiere y la dificultad que supone perdonar a los responsables. Esta es una idea que atraviesa todo el libro y que configura la memoria y el reconocimiento a las víctimas (Giménez 15).

Continuando con el capitán Alegría, este personaje resulta fundamental en la obra y en la propuesta memorialística de Méndez porque introduce una cuestión íntimamente relacionada con la dicotomía víctima-verdugo que comparten los personajes de *Los girasoles ciegos*. Como ya hemos dicho, la derrota se presenta como una condición vital que obliga a los personajes a crear nuevas formas de relatar sus vivencias ya que el relato

¹⁵⁰ El reconocimiento consiste en el intercambio recíproco que no consiste en el descubrimiento de la identidad o de condiciones sociales existentes sino en la transformación radical de la sociedad para que acoja a todos los colectivos que la conforman sin crear otredades que queden fuera de la hegemonía o norma y por tanto, son sistemáticamente ignorados y violentados impunemente (Butler, *Vidas* 71-72).

heroico (o heroificante) pertenece a la representación del bando vencedor (Ennis, «Idioma» 172-173). No obstante, esta idolatría hacia ciertos sujetos en el texto sufre una suerte de desenmascaramiento, como se nos muestra en la tercera derrota en la que un criminal como Miguel Eymar se convierte en mártir y héroe (Giménez 9)

Esta subversión también afecta a la representación del bando vencedor de forma que la victoria bélica en el texto se convierte en una derrota moral que no deja a los vencedores disfrutar plenamente del triunfo (Champeau, «Romans» 199). Los vencedores en *Los girasoles ciegos* son derrotados personal y moralmente por la dignidad de los protagonistas vencidos en la Guerra Civil, que pone al descubierto las contradicciones de sus conductas y decisiones. Ellos son los representantes del poder político, religioso y social que 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) convirtiéndolos en los verdugos de los protagonistas y acrecentando el juicio negativo del lector sobre ellos¹⁵¹. Sin embargo, los derrotados que protagonizan el libro eligen la muerte como rechazo a lo establecido y a la humillación supone una victoria simbólica en el plano ético-moral con la que recuperan el poder sobre sí mismos dado que la decisión final es suya¹⁵² (Matos-Martín 85-86 y 87).

4.5.2. La escritura: espacio de resistencia de los derrotados

En las narraciones de *Los girasoles ciegos* las voces particulares de sus protagonistas determinan el carácter de la rememoración que se realiza. Así, nos encontramos un relato memorialístico marcado por sensaciones, sentimientos y recuerdos personales, que corresponden a las vivencias particulares de las víctimas cuyas historias se recogen, en lugar de acontecimientos concretos de la guerra y de la represión (Bungård, «Voces» 219-220). Lo que se busca con esta perspectiva es destacar las posibilidades que presenta la

¹⁵¹ Podemos relacionar la posición que los verdugos poseen en *Los girasoles ciegos* con la figura del «soberano» de las teorías biopolíticas de Agamben. Así, el soberano constituiría la figura que tiene poder de establecer el estado de excepción de forma que se sitúa al mismo tiempo dentro y fuera de la legalidad jurídica (que puede invalidar o suspender cuando le parezca necesario) (Agamben, *Homo* 27). Esta capacidad de decidir sobre la vida de los protagonistas queda clara en el caso del Coronel Eymar quien en última instancia condena a Juan Senra a ser fusilado al final del relato.

¹⁵² Lo que empuja a los personajes a escoger la muerte frente a la represión y al orden político franquista es un profundo sentido de la dignidad y de la importancia de conservar y hacer que esta prevalezca, de tal manera que, en *Los girasoles ciegos*, termina constituyendo una pequeña victoria simbólica. Así, lo explicó Alberto Méndez en una entrevista: «Yo he querido hacer un canto a la dignidad. El hecho de decir con éstos y así no quiero seguir viviendo es un salto en el vacío que yo he querido reflejar en mi literatura.» (Rodríguez, Txani, «Entrevista a Alberto Méndez», *El Correo*, 07/10/2005).

literatura respecto a la representación de contextos traumáticos por su capacidad de transmitir memoria y de aportar un reconocimiento público para las víctimas pertenecientes al bando vencido, que contribuye a dar espacio a un proceso de duelo (López-Guil 167).

Por otra parte, en *Los girasoles ciegos* se resalta la importancia de crear y transmitir la memoria así como dar valor a las historias que presentan una alternativa a la pérdida inevitable de los relatos de los supervivientes y testigos de primera mano del momento histórico al que nos referimos, y que no han sido tomadas en consideración por la historiografía tradicional, debido a que suelen ser historias individuales y concretas que no tuvieron influencia en el desarrollo de los acontecimientos. La ficción resulta el mejor medio para elaborar y difundir estas historias, que aunque en ocasiones parten y se originan en la memoria, y por tanto, desde una vivencia personal y real, también contienen un importante componente imaginativo que las acerca a la ficción (Santamaría Colmenero, «Girasoles» 2-4). Así, el texto se presenta como un medio de señalar la injusticia que subyace tanto a la violencia sufrida por los protagonistas y el proceso de silenciamiento del que son víctimas y que se intenta subvertir como acto de justicia para con ellos (Albizu Yeregui, «Literatura» 196).

El testimonio ficcional, por lo tanto, es uno de los pilares de *Los girasoles ciegos* y finalmente lo único que queda de los protagonistas tras su muerte: la narración de sus historias para la posteridad (Rovetta y Delbene 8). A pesar de que la documentación también tiene un espacio en la novela de Méndez, el autor da más protagonismo a la voz de los personajes, incluso de forma indirecta: mediante un diario anónimo, entrevistas, etc. De este modo, se expresa la desconfianza que le provocan los documentos oficiales franquistas que en la mayoría de los casos (cuando no siempre) eran redactados para salvaguardar la imagen del régimen (Ramos 2). Así, en *Los girasoles ciegos* se introducen diferentes modalidades de testimonios ficcionales (cartas privadas, declaraciones judiciales, diarios, e incluso recreaciones de testimonios orales...) lo cual supone una pluralidad de voces que narran paralelamente al narrador, aportando distintas perspectivas sobre lo que se cuenta. Esta es una de las formas en las que se materializa la crítica al discurso único e incontestable del Franquismo, pues en *Los girasoles ciegos* se da espacio a muchas voces contradictorias e incluso enfrentadas para presentar una versión de los hechos multiperspectivista y heterogénea (Giménez 11).

Por otra parte, en la novela se reflejan algunas de las dificultades a las que hacen frente aquellos que se embarcan en la recuperación de la memoria de la guerra civil española, especialmente, la ausencia de documentación por diversos motivos: pérdida, desaparición forzada, falseamiento de documentos, etc.; todo ello contribuye a crear incógnitas difíciles, cuando no imposibles de resolver, que quedan sin respuesta (Gimber 186-187). No obstante, *Los girasoles ciegos* no es una recreación histórica que pretende ser leída como un texto historiográfico sino más bien como un testimonio actual que hace referencia por medio de la literatura a una memoria colectiva silenciada por mucho tiempo y que al calor de las nuevas iniciativas sociales sobre políticas de memoria aparece como parte de este movimiento que pretende llevar a cabo acciones de restauración de la memoria de las víctimas (Giménez 8). Por todo esto, la escritura se presenta como una de las mejores formas de combatir el olvido, específicamente la memoria escrita, ya que se trata de una de las principales garantes de la pervivencia de sus vivencias más allá de la muerte física de los personajes (Rovetta y Delbene 6). Así, se valoriza la literatura como medio de memoria que puede resultar útil en la labor de recuperación y de conservación de historias que de otra forma caerían en el olvido.

La escritura constituye, además, un espacio reducido de libertad privada, de expresión de su intimidad que les proporciona una suerte de refugio y de medio por el cual expresar lo inefable de su situación. Así, Méndez consigue establecer una simetría entre el encierro y aislamiento en el que se encuentran los protagonistas de las derrotas y su necesidad y capacidad de expresión que termina superando los límites establecidos: historias escritas u orales que sobreviven y se transmiten más allá de la muerte de sus autores o protagonistas (Palomares 145). El vacío existencial que experimentan los personajes de las derrotas debido a la represión y a las circunstancias en las que se encuentran será rellenado precisamente mediante la escritura o mediante los libros (en el caso de Ricardo Mazo, protagonista de la última derrota). Por ello, el final de cada uno de los relatos, así como la muerte de los personajes, se anuncia mediante el fin de la escritura: el joven poeta de la segunda derrota se queda sin materiales para escribir; en la tercera derrota esto sucede cuando Juan Senra halla la forma de comunicar su propia muerte a su hermano; y en la cuarta, la venta de la biblioteca de Ricardo, augura su final (Serber 1).

Como consecuencia resultado de la Guerra Civil, se estableció una división entre vencedores y vencidos que determinaba la construcción identitaria de ambos, de manera

que los vencidos no solo sufrieron el ostracismo social y el silenciamiento, sino que, además, no podían relatar su experiencia traumática sin tener en cuenta el discurso oficial del régimen (Nuckols 188). *Los girasoles ciegos* presenta parte de ese proceso de violencia institucionalizada mediante la cual no solo se buscaba eliminar a cualquiera identificado con ideas de izquierdas o que hubieran participado en la Guerra Civil en el bando republicano, sino también el silenciamiento de cualquier testimonio o discurso que contradijera la versión franquista legitimadora del golpe de Estado y de la represión posterior (Giménez 7). Los protagonistas de *Los girasoles ciegos* son derrotados que debido a la falta de espacio propio en el nuevo régimen en lugar de adscribirse al discurso franquista y dejarse silenciar por este, alzan sus voces y dejan testimonio de su represión aun sabiendo que eso no cambiará su suerte¹⁵³ (Aguado, *Tiempos* 63).

En resumen, el testimonio-palabra frente al silencio constituye la otra 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, sino que van oscilando entre ellos, andando sobre el filo de una navaja. Así, en esa tierra de nadie habitada por los protagonistas encontramos 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 puede ser garante de la convivencia, la mentira permite sobrevivir etc. (Serber 3).

Pero esta difusión de las fronteras no será más que un espejismo que crea la ilusión de una vida posible en un contexto adverso. Todas las derrotas cuentan cómo los personajes descubren el mecanismo que mantiene esta fantasía de vida incompleta y en deuda, como dice El Rorro en la tercera derrota. Así, al final de cada relato los derrotados consiguen superar los límites que los mantenían ciegos en un duermevela opresivo y aceptan que la muerte, escogida, consciente en este contexto no constituye una derrota sino la recuperación de sus cuerpos y de sus relatos a los que ellos mismos ponen punto final.

¹⁵³ Esta represión discursiva a la que se sometió a los vencidos responde a la desposesión absoluta que se pretendía imponer para evitar cualquier tipo de disidencia; ya que lo que se buscaba era eliminar la posibilidad de resistir de los derrotados, que como explicaba Agamben, está íntimamente relacionada con la posibilidad de inacción del ser humano (Agamben, *Desnudez* 64-65).

4.6. Conclusión

Los girasoles ciegos se sitúa en el centro de varias encrucijadas para alentar a los y las lectoras a reflexionar sobre ellas. Así, las derrotas nos colocan frente al sufrimiento extremo de víctimas de la Guerra Civil y de la represión pero sin obviar el contexto en el que se sitúa dicho horror para que no obviemos los agentes políticos e ideológicos que hay detrás de estas historias. Al mismo tiempo, el texto recrea ficcionalmente la recuperación y reconstrucción de historias y personas (e identidades) así como de los trabajos de documentación historiográfica y memorialista con el fin de concienciarnos acerca de la dificultad de estos procesos, de la imposibilidad de recuperar ciertas historias, etc., haciendo hincapié en su importancia y de lo imprescindible que esta labor es en nuestros días (Santamaría Colmenero, «Girasoles» 8-9). Y es que los protagonistas de las historias de *Los girasoles ciegos* están aislados sin poder transmitir su memoria a sus contemporáneos solo la lectura en nuestro presente les brinda la oportunidad de que sus voces y horrores sean escuchados y difundidos, es decir, no se trata de un texto que mira al pasado para arreglar un problema antiguo sino que su mensaje solo tiene sentido en el tiempo presente de su lectura, ya que constituye una sacudida a las conciencias actuales acerca de su perspectiva respecto a la memoria y a su lugar en nuestros días. Dicho de otro modo, Méndez nos interpela para que no caigamos en la simplificación pasivizante, como vemos en las derrotas las situaciones más extremas y traumáticas no se reducen a dicotomías morales polarizadas sino que se encuentran en un contexto mucho más complejo que requiere de una mirada que intente tener en cuenta más de una realidad sin que esto sirva de atenuante y justificación de la violencia y de la represión.

La combinación de distintos narradores, hetero e intradieéticos, omniscientes, investigadores, testimoniales e incluso mentirosos refleja la plurivocidad del relato colectivo que construye una memoria fragmentaria, híbrida, multiperspectivista y, por supuesto, colectiva (Nuckols 197). Y es que el autor nos presenta una suerte de mosaico de la guerra y de la represión que muestra la amplitud y diversidad que hay detrás de la memoria de la Guerra Civil española, es decir, *Los girasoles ciegos* no responde ni aun planteamiento antagonístico ni cosmopolita de la Guerra Civil pues huye de polarizaciones automáticas y de focalizaciones univocas centradas en mostrar solamente el dolor y sufrimiento de un grupo de personas. Al contrario plantea reflexiones acerca de las dicotomías entre vencedores y vencidos, verdugo y víctima, palabra y silencio... así como una mirada al contexto socio-político que enmarca las historias que recoge. De

esta forma, Alberto Méndez construye un texto complejo que deconstruye la imagen que tradicionalmente se ha transmitido de las víctimas con el fin de abordar las consecuencias de un proceso traumático que no puede ser solucionado mediante un olvido forzado y una reconciliación falsa cimentada en el silencio (Hansen, «Memoria» 100-101). En todas las derrotas de *Los girasoles ciegos* se presentan situaciones en las que los protagonistas han sido deshumanizados de diversas formas, finalmente todos ellos consiguen superar las limitaciones que se les imponen, incluso después de morir o mediante su muerte, por medio de la literatura y del testimonio; esto es, Alberto Méndez muestra la importancia de dar voz a los silenciados para subvertir el orden político que los condena al olvido.

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 (Ennis, «Aparición» 9). Por todo ello, la denominación de los relatos como «derrotas» no es banal ni causal y no es solo efectista, responde a la intención del autor en boca de los protagonistas de no sellar y dejar abandonado un pasado cuyas consecuencias siguen vigentes y van más allá del conflicto surgido entre las víctimas y sus verdugos; y señala a un proceso traumático deliberadamente ignorado que exige de atención desde el presente. Así, Méndez reclama el lugar de la literatura en el trabajo de duelo necesario para otorgar a las víctimas la única reparación que puede ofrecer la literatura que no es otra que el recuerdo y la memoria que podrán ser transmitidas para evitar que sus historias vuelven a ser olvidadas (Giménez 16).

CAPÍTULO 4

El hartazgo de la memoria en *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* de Isaac Rosa

5. CAPÍTULO 4: EL HARTAZGO DE LA MEMORIA EN *¡OTRA MALDITA NOVELA SOBRE LA GUERRA CIVIL!* DE ISAAC ROSA

5.1. Introducción

5.1.1. Panorama literario objeto de la crítica de *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*

La Guerra Civil ha estado presente en la narrativa en español desde la misma contienda, empezando por la producción de aquellos autores que vivieron la guerra en primera persona y de las generaciones posteriores con distintos rasgos y formas de abordar la contienda (Gil González 212). Tanto las novelas como sus adaptaciones cinematográficas han tenido una gran acogida comercial con unos índices de ventas altos, todo ello en un contexto de creciente interés por la recuperación de la memoria histórica¹. Sin embargo, junto con este crecimiento de la «novela de memoria» también surgió una sensación de hastío debido, principalmente, a que una parte importante de estas novelas se centraba en historias llamativas y especialmente emotivas dejando de lado la estructura y el contexto socio-político que las había provocado. Esto es, se produjo una banalización de la guerra cuya consecuencia principal fue la utilización del momento histórico bélico como un mero decorado (Martín Gijón, «Cambio» 33-34). Las reacciones detractoras al *boom memorialístico* de las últimas décadas surge de la contradicción del reconocimiento de la importancia del trabajo de memoria histórica y del malestar generado por la cultura del recuerdo que se estaba recuperando y creando. Y es que algunos estaban identificando en el seno de la novela memorialista, lo que podría convertirse en el principal obstáculo para que la memoria histórica ahondara en todos los aspectos de la Guerra Civil y de la represión, nos referimos a lo que ha recibido el nombre de «memoria cómoda»², que hace

¹ El mercado y el lugar de la memoria en él es otro de los aspectos que Rosa tiene en cuenta y en el que reflexiona en sus novelas (Ennis, «Lectores» 12): «¿Cuántas novelas de la memoria en los últimos años? Según el ISBN, en los últimos cinco años se han publicado 419 obras literarias (novelas, relatos y poesía) que incluían en su título la palabra “memoria”. En toda la década anterior, ente 1990 y 1999, solo 289 títulos con “memoria”. Inflación de memoria, es evidente. Sumemos otros 162 títulos de la categoría “Historia de España” que evocan, de una u otra manera, la memoria» (cursiva en el original, Rosa, *Maldita* 11).

² «Esta explicación dista mucho de ser perfecta pero, en nuestra opinión, pone límites al entusiasmo de los que pudieran ver en este rebrote de novelas, memorias, libros de historia, documentales y ficciones de celuloide un signo definitivamente esperanzados de una conciencia histórico-política en España. Cualquier tipo de optimismo debiera tener en cuenta dos factores. Primero, el recuerdo progresista y reivindicativo de la Guerra Civil se produce en una sociedad que metaboliza dicha contienda en tanto que artículo de consumo (“commodity”). No es este el lugar para desarrollar este problema, pero resulta cuanto menos problemático que el consumo se convierta en la vía principal de concienciación histórica, política e ideológica, precisamente cuando dicha concienciación pretende alertar contra los excesos del consumo, el capitalismo y el neoliberalismo mediante la reivindicación de otras tradiciones políticas (como algunas de las que

referencia una rememoración que promulga un conformismo e inacción que, consecuentemente, despojaría al movimiento memorialístico de su intención movilizadora y resistente (Ennis, «Lectores» 2-3). Las novelas sobre la Guerra Civil de finales del siglo XX y principios del XXI se han caracterizado, asimismo, por abordar la contienda desde diferentes puntos de vista y siguiendo estéticas y concepciones marcadamente posmodernas. En muchos casos, esto ha supuesto en algunas novelas una nueva manera de tratar un pasado traumático, un realismo crítico y una postura ética frente al pasado reciente íntimamente ligado a la recuperación y transmisión de la memoria histórica (Díaz 213).

En este contexto, Isaac Rosa publica *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*, una novela en la que elabora una crítica a *La Malamemoria* (su ópera prima), partiendo de una concienciación previa respecto a la responsabilidad de los autores en la descripción y representación que hacen en sus obras de la contienda (Ennis, «Lectores» 9). Este texto, que es el objeto de estudio de este análisis, representa el hartazgo y el rechazo por una supuesta saturación de una memoria, o mejor dicho, de cierto tipo de memoria, que se ha impuesto y generalizado y que el autor considera insuficiente e incluso dañina.

5.1.2. Isaac Rosa Camacho, el azote de la novela de la memoria «cómoda»

Isaac Rosa nació en Sevilla en 1974, estudió periodismo en Badajoz y vivió mucho tiempo en Extremadura. Comenzó su andadura en 1998 con una obra de teatro titulada *Adiós muchachos*. Sin embargo, se ha consolidado en el panorama literario español como novelista y columnista. Su primera novela, *La Malamemoria* (1999) fue publicada en una editorial extremeña, Del Oeste Editores, y no tuvo mucho recorrido.

El éxito le llegó con la publicación, por primera vez con la que será su editorial habitual hasta hoy, Seix Barral, de *El vano ayer* (2004), que fue galardonada con el Premio Rómulo Gallegos en 2005, el Premio del Ojo Crítico y el Premio Andalucía de la Crítica. En ella, Rosa, empleando la novela en marcha, muestra las entrañas de la construcción novelística al lector, al mismo tiempo que realiza un retrato crudo y sarcástico de la Transición a la democracia. En ella, se aúnan voces y testimonios distintos

quedaron englobadas en el bando republicano). En segundo lugar, este libro se plantea si la Guerra Civil ha logrado un espacio protagónico en la cultura española y en su virtual escenario histórico porque dicho evento ya no supone una amenaza (su potencial revulsivo e inquietante ha sido desactivado), o bien porque algunas modalidades de representación que actualmente se proponen liman dicho potencial» (Gómez López-Quiñones, *Guerra* 14-15).

que constituyen una dura crítica al discurso memorialístico hegemónico caracterizado por un sentimentalismo vacío que anula una mirada crítica sobre el pasado reciente del país. A este texto le siguió *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* (2007), una reedición crítica de la primera novela, en la que el texto de Rosa aparece acompañado por un exhaustivo análisis de un lector mordaz y sarcástico que radiografía, por medio de *La Malamemoria*, los convencionalismos de la novela de memoria de los últimos años. A esta novela le siguió *El país del miedo* (2008), que obtuvo el VIII Premio de la Fundación José Manuel Lara. Se trata de un relato en el que el autor reflexiona acerca de cómo se generan los miedos y temores que moldean y marcan nuestras vidas y nos llevan a aceptar un sistema de protección basado en una dominación que nos vulnerabiliza.

El componente crítico de sus obras siguió en *La mano invisible* (2011), en la que el autor se centraba en los pormenores del mundo laboral y los cambios que se han producido en detrimento de los trabajadores. En 2013 publicó *La habitación oscura*, un texto en el que se construye un relato generacional de aquellos jóvenes que, tras la crisis económica de 2011, vieron cómo su futuro desaparecía. Entre 2016 y 2017 publicó en la editorial Nube de Tinta dos novelas gráficas. Volvió a la novela en 2018 con *Feliz final*, en la que, por medio de la historia de desamor de una pareja, el autor muestra ciertos aspectos de las relaciones personales que han quedado tradicionalmente fuera del imaginario amoroso cultural: la precariedad laboral, trabajo de cuidados (a infancia y ancianos), la insatisfacción vital, etc. En definitiva, con esta novela, Rosa pretendía responder al ideal de la ficción romántica. En 2020 publicó *Tiza roja*, una compilación de relatos publicados en *Eldiario.es* en los que el autor sevillano disecciona distintos aspectos de la actualidad española de los últimos años. Y en 2022, fue galardonado con el Premio Biblioteca Breve por una novela titulada *Lugar seguro*, en la que recoge la sensación de inseguridad e incertidumbre que ha caracterizado a los años de la crisis sanitaria provocada por la pandemia del COVID-19.

5.1.2.1. Isaac Rosa en el panorama literario de la novela de la memoria

Isaac Rosa se ha erigido como un escritor crítico con otros textos que han tratado el mismo tema, la memoria traumática de la Guerra Civil y de la Transición (Gil González 218). En su producción, el escritor sevillano presenta una preocupación por la representación del pasado que se ha llevado (se está llevando) a cabo en la literatura, ya que esta constituye un pilar fundamental en la elaboración del relato común y colectivo

que cada sociedad realiza de su propio pasado (Rossi 278). Así, las novelas de Rosa se caracterizan por presentar una parodia de los modelos de relatos sobre la Guerra Civil tradicionales haciendo hincapié en la responsabilidad de los y las autoras respecto a los textos que escriben y de la representación de la contienda y de la Dictadura que realizan y que difunden, ya que debido a las costumbres lectoras que se han creado en torno a la novela de la Guerra Civil, la ficción, en muchas ocasiones, se lee como si fuera un texto historiográfico, de manera que los escritores tienen que ser conscientes de que mediante sus creaciones están influyendo en la mirada del público más masivo (Ennis, «Padre» 3-4).

Las novelas que Isaac Rosa ha dedicado a la Guerra Civil y a la Dictadura han llamado la atención del público y de la crítica no solo por el empleo de la metaficción y otros recursos narrativos en boga en los últimos años, sino, y especialmente, por presentar una postura clara y comprometida con ciertos valores políticos e ideológicos que rompen y contradicen las afirmaciones acerca de la imposibilidad de combinar literatura y política de una manera satisfactoria (Valle Detry 21). De esta forma, se reivindica una literatura que no descuida su esencia artística, esto es, no deja de lado el hecho de que es un producto artístico-cultural muy relacionado con otras formas de narrar pero con una entidad propia. Asimismo, Rosa insiste en que la literatura, en tanto en cuanto es una forma cultural que crea y transmite conciencia, modos y ritos sociales, tiene que ser responsable respecto de la visión del mundo que difunde³ (Rossi 280).

Así, frente a las posturas que defienden la aparente libertad que otorga al autor el género novelístico en lo concerniente a la representación de la verdad o del pasado⁴, Isaac

³ Esta concepción está íntimamente relacionada con la aportación de la teórica feminista estadounidense, Judith Butler, acerca de la performatividad, y que consiste en: «La práctica imaginaria de identificación debe entenderse como un movimiento doble: al citar lo simbólico, una identificación (re)invoca y re(inviste) la ley simbólica, procura recurrir a ella como una autoridad constituyente que precede sus aplicaciones imaginarias» (*Cuerpos* 165). Esto es, la representación cultural o discursiva de cualquier realidad o imaginario, del tipo que sea, no solo refleja aquello a lo que hace referencia sino que construye un discurso que influye y que puede incluso hegemonizar unas consideraciones concretas, de tal manera que la cultura no solo sirve de espejo de la realidad y de la sociedad sino que también la crea y moldea. Y a esta capacidad es a la que alude Rosa mediante sus textos y su crítica a la novela de la memoria.

⁴ «El género de la novela absuelve al escritor de la carga que lo condiciona de a la “verdad”, y esa suspensión de la realidad aporta muchas posibilidades narrativas. Librada de toda responsabilidad fidedigna y de los moldes tradicionales de la escritora histórica, la novela puede jugar con la perspectiva, con la organización temporal, con el empleo de registros diferentes, la estimulación de la imaginación del lector, la ruptura de la diégesis al dirigirse directamente al lector, etc. Al escoger el género de la novela, el autor se entrega con franqueza al carácter selectivo de lo presentado, admitiendo también que lo presentado es una representación trabajada tanto por la imaginación del autor como por la imaginación del lector. El género novelesco es el sucesor de la epopeya y su carácter es el fundador de una identidad colectiva» (Kienberger 291-292).

Rosa, en *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*, muestra y defiende que la recepción crítica y activa que el narrador de *El vano ayer* promovía y exigía no solo es posible, sino que es incluso deseable, especialmente en textos que abordan un pasado traumático. De este modo, el lector que asalta la novela y que ridiculiza al autor en el texto da pruebas de la capacidad crítica de los lectores y de la importancia de no sacralizar la figura autorial de un texto, de forma que tanto esta como el texto mismo son sensibles de ser criticados y destrozados por medio de una lectura que no acepte lo que se lee sin cuestionarse nada, sino todo lo contrario. Esto es, se promueve una recepción exigente y preparada para hacer frente a cualquier mensaje⁵. Y, por otra parte, en *El vano ayer* muestra, por medio de una metaficción fragmentaria y una reflexión dirigida al lector, que pese a que el autor puede escoger qué forma parte de la narración y qué no, esto no es excusa para que el relato sobre un pasado traumático y conflictivo no haga justicia, precisamente, a los acontecimientos a los que se refiere, así como a la capacidad crítica del lector y de su crítica tanto al autor como al texto.

Isaac Rosa en sus primeras novelas, *La Malamemoria*, *El vano ayer* y *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*, nos induce a reflexionar acerca del poder de la literatura en lo que respecta a la creación y difusión de una u otra imagen del pasado traumático, así como de constituirse en la depositaria y principal bastión de las versiones alternativas a un relato que se ha impuesto, e incluso hegemonizado⁶, encarnadas en víctimas que no habían recibido toda la atención merecida y con aspectos de la memoria que no habían tenido espacio en la literatura de memoria (Soler Sola 243-244). Del mismo modo, Isaac

⁵ «Pero cuando un texto se considera como texto, y sobre todo en los casos de textos concebidos para una audiencia bastante amplia (como novelas, discursos políticos, informes científicos, etc.), el Emisor y el Destinatario están presentes en el texto no como polos de acto de enunciación, sino como *papeles actanciales* del enunciado (cf. Jakobson, 1957). En estos casos, el autor se manifiesta textualmente solo como (i) un estilo reconocible, que también puede ser un idiolecto textual o de corpus o de época histórico (cf. *Tratado*, 3.7.6); (ii) un puro papel actancial (/yo/ = “el sujeto de este enunciado”); (iii) como aparición ilocutoria (/yo juro que/ = “hay un sujeto que realiza la acción de jurar”) o como operador de fuerza prelocutoria que denuncia una “instancia de la enunciación”, o sea, una intervención de un sujeto ajeno al enunciado, pero en cierto modo presente en el tejido textual más amplio (/de pronto ocurrió algo horrible... /;... dijo la duquesa *con una voz capaz de estremecer a los muertos...*)» (Eco 88). Traemos las palabras de Umberto Eco ya que en su texto el autor italiano insiste en una de las cuestiones que es fundamental para entender *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*: la presencia del emisor y del destinatario en la novela y es que, como veremos, Isaac Rosa utiliza la dinámica comunicativa textual para reflexionar y presentar su propuesta memorialística.

⁶ Identificamos como relato hegemónico de la memoria de la Guerra Civil un tipo de perspectiva narrativa desde la que se aborda el conflicto bélico que es el que Isaac Rosa censura en sus textos denunciando su agotamiento, entre otras cosas, por el empleo de una fórmula narrativa y discursiva que en numerosas ocasiones se relaciona con la novela *Soldados de Salamina* de Javier Cercas en la que a pesar de construir un relato heroico sobre la figura de un soldado vencido del bando republicano, no se promueve una mirada crítica sobre la guerra ni las circunstancias que llevaron a esta.

Rosa, para demostrar y denunciar la convencionalización de la novela memorialista, que representa la forma institucionalizada como la adecuada de presentar la Guerra Civil y la dictadura, introduce en el mismo texto tanto las técnicas narrativas propias de esta narrativa, como una crítica que las censura e invalida. Todo ello produce una deconstrucción de la literatura memorialista y una propuesta de narración que huye de todo convencionalismo para abordar la Guerra Civil y el Franquismo desde otro prisma, y con el fin de incentivar una lectura crítica de este pasado y del relato que se difunde (Peris Blanes, «Tiempo» 47).

En general, y siguiendo los textos de Isaac Rosa, podemos identificar cuatro problemas en la construcción de las novelas sobre la Guerra Civil o la Dictadura: la demonización de los personajes pertenecientes al bando vencedor; en contraposición a la demonización de los vencedores, una idealización y estetización de los vencidos; cierto paternalismo por parte de los escritores que, mediante los narradores en numerosas ocasiones, pecan de un didactismo excesivo para con el lector; y por último, la justificación del conflicto y de la polarización de las posturas que residían en una animadversión legendaria propia del pueblo español, lo que se ha denominado «cainismo», que coloca las causas de la guerra y de la brutal represión en un plano esencialista⁷, es decir, todo responde a la esencia nacional y, por tanto, es inmutable (González Gómez 118-119). Además, la abundancia de textos (tanto literarios como audiovisuales de todo tipo que han aparecido a lo largo de las primeras décadas del siglo XXI) ha tenido una consecuencia en el tratamiento de la Guerra Civil: el conflicto se ha convertido en un escenario temporal e histórico en el que enmarcar historias acerca de distintos problemas o preocupaciones concretas (Gil González 229); esta es una de las críticas que encontramos en *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* y que trataremos con más profundidad más adelante.

5.2. La propuesta memorialística de Isaac Rosa: tratado sobre una memoria

⁷ «Como sucede en el grueso de las novelas sobre la Guerra Civil española –y *La malamemoria* no es una excepción–, se ofrece una visión del pasado donde la huella de lo político ha sido desplazada por conceptos asumibles por la ideología dominante. Las contradicciones políticas y sociales que dieron lugar a que en España se desencadenara un conflicto bélico en 1936 quedan desechadas en la interpretación o lectura que, desde la novela actual, se realiza sobre este específico fenómeno histórico. El mal –categoría abstracta y vaciada de contenido político y, por lo tanto, noción asumible por una ideología dominante que hace del *aideologismo* su principal *doxa*– desplaza la política como categoría explicativa de la Guerra Civil española en nuestra narrativa actual» (Becerra Mayor, *Moda* 357).

En este apartado vamos a centrarnos en la propuesta memorialística de Isaac Rosa realizando un pequeño repaso por su producción dedicada a la guerra civil española y a la dictadura franquista. Empezaremos con su ópera prima, *La Malamemoria*, pues en ella se introducen las cuestiones que se desarrollarán con más profundidad, y acierto, en sus otras dos novelas. En segundo lugar, nos centraremos en *El vano ayer*, en ella, el autor sevillano se desliga irremediabilmente del tono y de la visión de su anterior texto para introducir una nueva perspectiva más crítica. En esta novela, Rosa reflexiona abiertamente acerca de la escritura memorialística que se ocupa de procesos traumáticos, expresando abiertamente los miedos y dudas que le surgen acerca de la forma más adecuada de abordar literariamente los episodios más conflictivos y difíciles de un pasado reciente atravesado por la violencia. Como consecuencia de lo que encontramos en *El vano ayer*, en *¡Otra maldita novela de la Guerra Civil!*, que se presenta como una reedición del primer texto, Isaac Rosa no se limita a corregirlo sino que aplica lo expuesto en la novela anterior y compone una suerte de tratado que establece los rasgos que se han impuesto, e incluso hegemonizado, en la literatura de la memoria y que el autor rechaza, como veremos.

5.2.1. *La Malamemoria* (1999)

La Malamemoria fue el debut literario de Isaac Rosa, en ella aborda el trauma histórico de la Guerra Civil española atendiendo especialmente al conflicto entre memoria y olvido, el cual ocupa un lugar predominante en el relato. Como en otras novelas de la memoria, la trama principal, que sirve para introducir las reflexiones acerca de la rememoración de la guerra, consiste en una investigación que el protagonista lleva a cabo con el fin de cumplir con un encargo: escribir una biografía exculpadora de un cacique, llamado Gonzalo Mariñas, que se enriqueció gracias al expolio de Guerra Civil. Este trabajo de documentación le lleva a establecer contacto con un grupo de personas y testigos de la vida que intenta reconstruir y que representan en la narración distintas maneras en las que la memoria puede oprimir a los que la conservan y al receptor (en este caso, Julián Santos) que las recopila y es afectado por ellas (Rossi 286).

No obstante, la investigación realizada por el protagonista contraviene la tradición detectivesca, ya que, aunque la muerte está en el centro de la investigación lo que realmente se analiza es la vida de este hombre y la incógnita que constituye su relación con un pueblo fantasma, siendo la resolución de este misterio lo que marca el fin de la

indagación de Santos y de la novela⁸ (Martínez Rubio, *Formas* 175-176 y 183). Además, cuando finalmente se identifica el pasado oscuro de Mariñas, el crimen que se descubre no corresponde únicamente al asesinato de los hombres de Alcahaz, sino al aislamiento forzado y el olvido generalizado de la tragedia de esta localidad, una injusticia que, a pesar de que fue ideada y promovida por el cacique, recae en la conciencia de todas las personas que han participado del ocultamiento y del abandono prolongado en el tiempo de un grupo de mujeres traumatizadas y, después enfermas, que no podían hacer frente a su situación.

De esta primera novela del autor nos interesan especialmente dos cuestiones: por una parte, la confrontación entre Julián Santos y Gonzalo Mariñas, dos de las voces narradoras que representan tanto a los dos bandos de la guerra, como a dos actitudes que durante la Transición contribuyeron a la perpetuación del olvido y del abandono de las víctimas de la violencia franquista. Y, por otra parte, la simbología creada en torno a Alcahaz, un pueblo fantasma que, en la narración, representa a todas las víctimas sin voz a las que afectó directamente el pacto de silencio que encarnan las figuras de Santos y Mariñas.

5.2.1.1. Mariñas y Santos, el dúo de la desmemoria

El título que Rosa dio a su *opera prima* (*La Malamemoria*) hace referencia a la relación entre el protagonista y Gonzalo Mariñas. Ambos personajes representan a los dos bandos que se enfrentaron en la contienda pero que en la Transición a la democracia se alinearon para conseguir el mismo fin: reconstruir el relato de la guerra de la forma más conveniente para sostener el sistema y mantener su posición. En la novela, se hace referencia directamente a esta situación en una de las analepsis que muestran el proceso de documentación de Santos; en ella, el protagonista discute con su pareja informal de ese momento, Laura, una joven universitaria que está haciendo una tesis doctoral y que parece tener una conciencia ideológica más comprometida que él. El desacuerdo entre ambos se produce, precisamente, por la divergencia en las actitudes de cada uno frente a la ausencia de un proceso de Transición a la democracia crítico con el Franquismo.

–No puedo creer que seas tan cínico, Julián. De verdad, siempre me sorprendes. Te concedo una parte de razón: a mí tampoco me gusta cómo estamos llevando este tiempo, estos años que transcurren entre un pasado que todos queremos olvidar, y un futuro próximo que no se adivina aún. **Yo no estoy de acuerdo** con esos ejercicios de catarsis, **esta desmemoria** colectiva que permite que sigan los mismos, que los de ayer lloraban

⁸ Esta fórmula narrativa también la encontramos en *Soldados de Salamina*.

a Franco mañana sonrían en sus escaños de diputados protodemocráticos (la negrita es nuestra, Rosa, *Maldita* 99).

Como vemos en la cita, y empleando el mismo término que utiliza el personaje de Laura, Santos muestra una postura más cínica que su compañera ya que a pesar de que identifica la injusticia detrás de facilitar y posibilitar la impunidad de los responsables de crímenes, como ya hemos dicho, se beneficia de los intentos de estas personas de borrar las partes más problemáticas de sus pasados. Y esto es, precisamente, lo que Laura critica y censura: la ambivalencia de Santos de criticar la impunidad al mismo tiempo que contribuye a esta.

De hecho, este ha estado varios años escribiendo por encargo discursos y libros de memorias para dirigentes franquistas siendo esta una de sus fuentes de ingreso. No obstante, esta forma de ganarse la vida, que combina con la enseñanza en un instituto⁹, representa (o pretende representar) la actitud de muchos «hijos de la guerra» que buscaron desvincularse radicalmente del pasado de sus padres: el protagonista es hijo de un guerrillero del maquis y, debido al trauma causado por presenciar la detención de su padre, y el sentimiento de culpa por haber sido el que llevó a la policía, sin saberlo, al lugar donde se escondían los clandestinos, ha vivido intentando dejar su pasado atrás y desligado de la disidencia antifranquista. Esta actitud cambia a consecuencia del viaje y de lo que termina descubriendo acerca de Mariñas y de lo ocurrido en Alcahaz durante la guerra. Además, casi al mismo tiempo que consigue desvelar cuál era el misterio que encerraba el pueblo fantasma, Santos recupera y revive los recuerdos de su infancia que tenía bloqueados debido al trauma que le habían generado¹⁰. Esto le sirve como acicate para implicarse más en ayudar a las mujeres víctimas del pueblo, en recuperar y difundir su historia para promover la memoria de lo ocurrido (Rossi 292-293).

En definitiva, podemos afirmar que, tras la experiencia en Alcahaz, el protagonista experimenta una suerte de catarsis desencadenada por su investigación acerca de lo

⁹ «De mi trabajo tampoco hablamos –de mi trabajo de *negro*, se entiende–, porque ella no quiere saber –aunque en verdad sabe, y a veces no aguanta más y me lo demuestra, molesta–. Ella normalmente prefiere fingir que mi trabajo no existe, que yo no me dedico ocasionalmente a lo que ella –y para todos sus compañeros de partido– resultaría inmoral si supieran –pero no saben o no quieren saber, prefieren conservar mi amistad al precio de la ignorancia–. Yo sigo siendo para todos ellos un compañero más un profesor de instituto que vive dignamente de su sueldo mensual» (Rosa, *Maldita* 94).

¹⁰ La rememoración involuntaria va produciéndose como consecuencia indeseada de la investigación acerca de lo ocurrido en Alcahaz; así, para el protagonista será más fácil destapar el horror de este pueblo que enfrentarse al suyo propio (Rossi 295-296). Y sin embargo, ambos sucesos del pasado terminan siendo desvelados y reivindicados como parte de una memoria más amplia que debe ser parte del relato de la guerra.

ocurrido, y, especialmente, por el relato de Amparo, una de las mujeres que consiguió escapar de la locura general que aqueja a las habitantes de esta localidad, y que rehízo su vida sobre el olvido autoimpuesto. El sentimiento de culpa de la mujer remueve la memoria infantil del protagonista, lo cual le lleva a dejar Madrid y a adoptar una actitud más comprometida con la memoria de la Guerra Civil española (Cifre Wibrow, «Memoria» 180).

Mariñas, por el contrario, representa la cara más cruel, avariciosa y corrupta del régimen franquista, dado que es un cacique que impone su voluntad sobre los habitantes de un pueblo en el que él actúa como terrateniente, y, cuando estos se rebelan, decide vengarse de ellos asesinando a todos los hombres, abandonando el lugar e imponiendo un aislamiento homicida. Además, frente al golpe de estado de 1936, no solo se une al bando nacional sino que utiliza la victoria franquista para agrandar su fortuna a lo largo de toda la Dictadura, y cuando esta parece estar llegando a su fin, temiendo que el proceso democrático pudiera suponer tener que enfrentarse a los crímenes cometidos durante y después de la guerra, decide fingir su muerte y lavar su imagen por medio de Santos. Por todo ello, Gonzalo Mariñas es el principal representante del régimen autoritario¹¹.

Por otro lado, se trata de un personaje que combina muchos rasgos y elementos: datos históricos, estereotipos y símbolos, no obstante, no es esta construcción lo que le resta verosimilitud sino algunas inexactitudes narrativas e históricas en las que cae el autor en la novela (Cifre Wibrow, «Memoria» 174-175). Asimismo, este personaje y su encargo al protagonista de *La Malamemoria*, reescribir su autobiografía cambiando y ocultando su implicación en el bando nacional de la Guerra Civil y en el expolio económico posterior, funciona como un símbolo de lo que ocurrió en la Transición española. Representa a todos aquellos que con el cambio de régimen intentaron que su participación en la contienda y en la represión (tanto violenta como económica) no trascendiera con el fin de mantener su poder¹² (Rossi 325).

Me explico: tú, y como tú muchos compañeros, muchos ciudadanos, conocéis no pocos *Mariñas* entre los que ahora se arrojan un currículum democrático. Lo que pasa

¹¹ Gonzalo Mariñas parece estar inspirado y hacer referencia al texto *Javier Mariño* de Gonzalo Torrente Ballester, siendo el personaje de *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* una fusión de ambos mediante el cual se denuncia la impunidad de los escritores fascistas que alteraron su pasado con el cambio de gobierno tras la muerte de Franco (Martín Gijón, «Cambio» 38).

¹² Esta figura está relacionada con otros personajes de novelas recientes que también representan a hombres que se beneficiaron de la desposesión de otros y adquirieron una posición importante que mantuvieron en la Transición, una cuestión tratada en textos como *Crematorio* de Rafael Chirbes (2007) o *El corazón helado* (2007) de Almudena Grandes.

es que no queréis saber o recordar, y calláis, callamos todos. Si se ha denunciado lo de Mariñas no ha sido por su pasado fascista, común a muchos otros demócratas de ahora, sino por el hecho de que se valiera de la represión para enriquecerse; como si la denuncia y el crimen por motivos pecuniarios fuesen más indignantes que los cometidos por motivos ideológicos (Rosa, *Maldita* 98-99).

En resumen, la presencia y relación de ambos personajes constituye una representación del pacto de silencio y del olvido forzado que comienza con la construcción del protagonista, un escritor «negro» que mediante su trabajo contribuye a lavar la imagen de dirigentes y personas relevantes de la dictadura franquista, y a mantener vigente un discurso que niega un lugar a la rememoración colectiva de las víctimas (Rossi 289). Esta representación es completada por el objeto de la autobiografía, presuntamente póstuma que Santos debe elaborar, pues como ya hemos visto, se trata de una figura prototípica de la clase dirigente franquista: un cacique asesino y avaricioso que utiliza tanto las circunstancias en las que se encuentra como la gente que le rodea para conseguir sus objetivos y que, cuando ve su estatus en peligro por un inminente cambio político en el país, decide fingir su muerte para ocultar definitivamente su pasado represivo y garantizar un legado favorable y una imagen pública acorde con el momento en el que se sitúa.

5.2.1.2. Alcahaz, espacio de olvido forzado y de la «malamemoria»

Alcahaz es el espacio simbólico por excelencia del relato. Se trata de un pueblo fantasma que nadie parece conocer y que ha desaparecido de los mapas más actualizados. La narración abre con el viaje que lleva al protagonista hacia el sur, en busca precisamente de este pueblo para poder rellenar algunos huecos que le han surgido en la elaboración de la autobiografía redentora de Gonzalo Mariñas. La parte del pasado que el protagonista no consigue descifrar parece estar relacionada con esta misteriosa localidad, y algún suceso que en ella tuvo lugar durante la guerra civil española. El momento en el que Santos consigue entrar en el pueblo y ver la situación en la que viven las habitantes que siguen con vida supone un punto de inflexión en la novela, ya que tras su incursión en este lugar, las consecuencias de la violencia ejercida sobre las vecinas de Alcahaz que encuentra serán innegables. A partir de esta coyuntura el objeto de su indagación será conocer qué ocurrió y cuál fue la implicación de Mariñas. Esto también altera el desarrollo de la novela de tal manera que el conflicto central deja de ser reconstruir el pasado del terrateniente para dirigir la atención al deber de justicia para con estas mujeres, lo cual pasa por conocer los pormenores de una masacre y hacerlos públicos.

El primer acercamiento del protagonista con las habitantes de Alcahaz resulta llamativo por el estilo que el autor emplea para presentar tanto a las mujeres como la misma localidad que, debido al abandono, está casi derruida y parece imposible que nadie pueda vivir allí¹³. Después de su llegada es confundido con uno de los maridos desaparecidos por una de las mujeres que se lo lleva a su casa, y es en este momento, en el que descubre la razón por la que un pueblo abandonado y en ruinas pudiera seguir habitado: una especie de enajenación que aqueja a las habitantes y las mantiene congeladas en una espera eterna¹⁴. El culmen de esta primera incursión en el pueblo tiene lugar cuando el protagonista es perseguido por un grupo mujeres enloquecidas que descubren su presencia y piensan que esta anuncia el regreso de los hombres a los que han esperado durante 40 años. Estas escenas emplean técnicas propias de la literatura de terror: especialmente la persecución de las mujeres que viven en el pueblo que son representadas casi como muertos vivientes que persiguen a Julián y le aterrorizan¹⁵.

Observando el comportamiento de las habitantes de Alcahaz, y a medida que el protagonista va obteniendo un relato más completo de lo que ocurrió en este lugar durante la guerra, especialmente tras conocer a Amparo, una mujer que huyó de la locura que empezaba a imperar en el pueblo; Julián llega a la conclusión de que este territorio se ha convertido en una suerte de zona cero de una epidemia aislada que permite a los no infectados controlar el miedo y el dolor que quedan encerrados en Alcahaz junto a las

¹³ «Avanzó de nuevo hacia Alcahaz, y llegó a las primeras casas que eran solo el comienzo de la calle principal y única: dos hileras de casas idénticas que se prolongaban hasta el fondo de la oscuridad, más allá de donde alcanzaba la cansada linterna. Se acercó con la débil luz hasta descubrir una arquitectura desolada: las paredes desconchadas, en parte derrumbadas; las ventanas de madera roída, las puertas recomidas, los tejados mellados, llenos de matorral y huecos, algunas vigas asomando como huesos gastados al cielo. Alumbró el interior por una ventana, certificando el abandono, las paredes apenas sostenidas, la malayerba que crecía en todas partes, como alfombra descuidada. La contemplación de una casa derruida siempre nos produce nostalgia y falsa memoria, como si fuésemos los propietarios de aquella casa perdida» (Rosa, *Maldita* 165).

¹⁴ En la novela se introduce una prolepsis que deja clara la relación del extraño comportamiento de las mujeres y el suceso traumático: «(con el tiempo sabrás, ya lo descubrirás entonces, que la escena en la que participaban remitía de nuevo a cuarenta años atrás, a un pasado que pocos recuerdan, al mismo día en que marchó Pedro, como otros hombres, en el camión rojo y negro, las mujeres tristes en la despedida» (Rosa, *Maldita* 220). Este es, además, un ejemplo del excesivo didactismo del autor, algo que, en su comentario, el lector impertinente no obvia: «*Y para más delito, utiliza la misma fórmula introductoria, insultante para cualquier lector inteligente: “con el tiempo sabrás, ya lo descubrirás entonces...”*». *A lo que cualquier lector responderá: ¿cómo que ‘con el tiempo’ sabré? ¡Si me lo estás contando ya!*» (cursiva en el original, Rosa, *Maldita* 225).

¹⁵ «Alcanza la calle, con el rostro descompuesto y un vértigo de cansancio que le dobla el cuello; los gritos de la mujer salen de la casa por las ventanas mal cerradas, llenan la calle soleada. Santos corre y tropieza y se levanta y sigue corriendo, entorpecido, avanza a zancadas y latidos frenéticos, hasta que alcanza las traseras de una casa donde, escondido, se apoya en la pared, agitado, respirando difícil. Se deja caer despacio hasta quedar sentado en el suelo, enciende un cigarrillo y fuma unas caladas urgentes. Coloca los brazos, para que el sueño le alcance pronto, como una huida sin fin» (Rosa, *Maldita* 224).

mujeres enloquecidas. En resumen, esta locura no es más que una metáfora de las consecuencias de no resolver un trauma del pasado, algo que comparten las mujeres enfermas y el protagonista, de este modo, todos los afectados por este problema con su pasado viven en una situación de estancamiento, de vida a medias (pues todos esperan la vuelta de un tiempo mejor que no llega) lo cual les impide avanzar hasta que no enfrenten lo ocurrido (Rossi 298-300).

No obstante, esta recuperación o posibilidad de avanzar a la que se refiere Maura Rossi no tendrá lugar en el caso de estas mujeres y de sus historias debido al olvido forzado y al abandono extremo al que han sido sometidas. En su caso, la «locura»¹⁶, o enfermedad, provocada por la imposibilidad del duelo es irreversible, ya no puede hacerse más que cuidar sus cuerpos ancianos y enfermos hasta que finalmente mueran. Esto es, la justicia memorialista y retroactiva no tiene espacio en este caso. De este modo, la violencia es omnipresente y casi omnipotente: la venganza violenta de Gonzalo Mariñas, materializada en la Matanza de Alcahaz y que afecta a estas mujeres como principales damnificadas por ella, se prolonga por medio del olvido y silencio impuestos sobre los vencidos y reprimidos por el bando vencedor que afecta no solo a las víctimas primigenias de la guerra sino también a las generaciones posteriores que han sido aterrorizadas y aleccionadas para evitar por todos los medios que se supiera la situación en la que se encontraban estas mujeres (Florenchie 260-261).

Asimismo, Alcahaz, que ha sido borrada de todo registro oficial, permanece en el imaginario colectivo convertida en una leyenda y símbolo aterrador y acechante para los

¹⁶ El lector impertinente también reflexiona a este respecto y de lo que supone, a nivel ficcional, la elección de una enfermedad mental como la explicación o principal causante de la prolongación de la injusticia: «*La locura. Una locura colectiva, contagiosa. Una forma de demencia que, literariamente, es muy atractiva, no diremos que no. Tiene una fuerte y seductora potencia metafórica. La locura de un pueblo como representación de la locura de un país que eligió olvidar, que eligió no saber. No entraremos en las debilidades políticas de tal analogía –caer otra vez en el tópico de la amnesia colectiva, del país desmemoriado, como si no hubiera habido desde las instituciones una voluntad del olvido inducido, que no es plaga ni enfermedad sino política de olvido. En fin, la locura es un recurso siempre efectivo para caracterizar ciertos momentos históricos. (...) El problema es que la vuelta de tuerca que hace el autor es excesiva, y la verosimilitud se resiente. (...) Tal vez en otro tipo de relato, con otro planteamiento, ese tipo de locura sería perfectamente creíble. Formaría parte sólida de la verdad narrativa de la novela, si se plantease desde una narración más, digamos, fantástica. (...) Pero nuestro autor no ha querido moverse de un realismo con aspecto de crónica, que se ancla en fechas exactas –la datación de los días del relato, por ejemplo–, en nombres, en elementos histórico, y que además muestra un afán de representación de su tiempo, de juicio a la transición y a la gestión de la memoria en España. Y con tal enfoque, la verosimilitud salta en pedazos. (...) Tal propuesta abre una vía de agua en el relato por donde y ase escapa todo. Si la verosimilitud se pone en peligro, todo el conjunto se ve afectado. Porque ahora, por ese carácter increíble, por esa psiquiatría ingenua y de andar por casa, consigue que nos fijemos en detalles que de otra forma (...) habríamos pasado por alto, no nos habrían parecido importantes, pero ahora se nos antojan nuevas grietas en un barco a punto de naufragar» (cursiva en el original, Rosa, *Maldita* 318-319).*

pueblos de alrededor que, aunque no conocen este lugar físico y el horror que ha protagonizado, se han hecho eco de los mitos que han perpetuado su aislamiento. Como ya hemos dicho, la locura de las habitantes Alcahaz tiene su origen en la imposibilidad, ya que se la arrebataron, de llevar a cabo un proceso de duelo por la muerte de los hombres y niños del pueblo que desaparecieron sin dejar cadáveres ni un lugar donde recordarlos, ni una sepultura conocida en la que llorarlos. Frente a ello, las mujeres desarrollaron una esperanza imposible de su regreso y se dedicaron a esperarles, congeladas en el día en el que marcharon, negando el paso del tiempo y su muerte¹⁷. En definitiva, el origen de esta locura compartida reside en la negación activa del dolor, de la no exteriorización del sufrimiento evitando enfrentar las consecuencias de lo ocurrido evitando así enfrentar las consecuencias: el luto, seguir viviendo sin el ser querido, etc. (Rossi 300-302). El olvido generalizado, asimismo, agrava la locura que aqueja a las mujeres de Alcahaz, nos referimos tanto al que ellas sufren, y de alguna manera escogen, como el olvido escogido por los vecinos de otros pueblos, que habían optado por no actuar y hacer frente a lo que les ocurría:

Así pasaron varios meses hasta que, al final del invierno, llegó la locura. No crea, no llegó como un viento de tormenta, fuerte, no. Fue algo pausado, con el tiempo, lenta e imparable, como una peste desconocida o una crecida de río que lo fue inundando todo sin remedio. (...) Así fue como llegó la locura, en el momento en que alguna mujer, destrozada, no supo –o no quiso– diferenciar de la mentira (Rosa, *Maldita*, 305-306).

De este modo, Isaac Rosa introduce en *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* un concepto antónimo del de «memoria colectiva»: la «desmemoria colectiva», que se fundamenta en un olvido generalizado en el que todos los afectados por un pasado traumático participan de un modo u otro (Cifre Wibrow, «Memoria» 177-178).

En resumen, en la trama de *La Malamemoria* se redirige la atención del caso concreto de la matanza de Alcahaz al crimen prolongado en el que están involucrados no solo los habitantes huidos del pueblo y las localidades de alrededor que no ayudaron a las mujeres durante la guerra, sino todos los que han mantenido silencio respecto a lo sucedido y lo han convertido en una leyenda que ha prolongado el castigo sobre esas mujeres durante casi 40 años. En la novela se plantea este olvido voluntario, cuyas consecuencias son

¹⁷ «Así es que nos quedamos aisladas en Alcahaz, o más exacto ería decir encerradas. Porque aquello era un encierro. En poco tiempo, casi la mitad de las mujeres del pueblo, unas quince, estaban perdidas en aquella locura de esperanza. Porque aquello, en el fondo, era una forma de esperanza, de inventar una esperanza que no habría de otra manera, de negar la pérdida hasta más no poder, entregarse a la locura para no saber ni recordar nada» (Rosa, *Maldita* 313).

fatales para las mujeres de Alcahaz, como un crimen que no se reduce a la historia concreta sino a todo un país que ha mantenido una actitud semejante dejando que las víctimas supervivientes murieran abandonadas, obligadas a escuchar sin mostrar resistencia ni oposición al discurso oficial que las martirizaba (Rossi 307-308). Además, a pesar de que la trama principal está ambientada en los años 70 del siglo pasado, el texto no pertenece a ese momento sino a la realidad de un país que 30 años después sigue manteniendo la misma actitud institucional respecto a la memoria de las víctimas de la represión franquista. De forma que la denuncia de la indiferencia hacia el sufrimiento ajeno y la contribución, consciente o inconsciente, a la prolongación del dolor no corresponde únicamente al Pacto de Olvido de la Transición, sino también a las generaciones posteriores que continúan sin hacer nada frente al olvido forzado y al silenciamiento que se remonta a la Dictadura, que fue renovado en la Transición y que continuaba vigente hasta hace relativamente poco.

En la novela, los representantes de esta desmemoria colectiva son, por una parte, Amparo, que oculta su relación con Alcahaz a su hija a quien sí transmite la leyenda de Alcahaz creando una brecha de desconocimiento intergeneracional, y por otra, el topo que aparece cuando Ana y Julián vuelven al pueblo, el cual había estado escondido durante más de 30 años y encarna la figura afectada por la «malamemoria» más extrema¹⁸. En el panorama de olvidos forzados y trauma irresueltos Julián Santos y Ana (hija de Amparo) representan a la generación heredera de este pasado traumático que en un primer momento rechazan y niegan para adoptar como propios unos valores progresistas, europeístas y consumistas que los alejaban de las vivencias de sus progenitores, víctimas de la represión franquista y de los abusos cometidos durante la contienda (Cifre Wibrow, «Memoria» 178-179).

De esta forma, los personajes que viven o vivieron en Alcahaz representan dos actitudes adoptadas, producto del miedo a la violencia y crueldad de la represión y sus consecuencias, aunque de forma muy diferente: mientras que Amparo tuvo la oportunidad de huir del pueblo al comprobar el mal que empezaba a aquejar a algunas de sus vecinas, y por su parte, el topo ha estado escondido en una pared de su casa durante casi 40 años por miedo a la violencia del bando nacional y las represalias por no haber ido a la matanza con el resto de hombres, y seguía creyendo que la guerra no había acabado hasta que el protagonista y Ana lo encuentran. Mediante este personaje, además, se introduce el

¹⁸ Ya hemos abordado la figura de los topes en el capítulo que dedicamos a *Los girasoles ciegos*.

silencio y el olvido extremo en su forma más brutal dado que la ignorancia de lo ocurrido (y de lo que ocurre en el presente fuera de su escondite) es total y es agravada por la situación de una cónyuge enferma que, como efecto del miedo y de la extraña enfermedad que afectaba a las mujeres del pueblo, también sufría otro tipo de aislamiento¹⁹ (Rossi 306).

Del mismo modo, el caso de Amparo y su actitud frente a la situación de Alcahaz, como expresa en su testimonio, por el que conocemos finalmente la historia trágica que une la matanza de los hombres con Mariñas y con la locura de las mujeres, también responde al miedo: ella, como el resto, sufrió las represalias del cacique pero intentó rehacer su vida con más éxito que sus compañeras pues a ella no le afectó la enfermedad²⁰. Por esta razón, y viendo la expansión de la locura y sus consecuencias²¹, toma la decisión de dejar definitivamente el pueblo así como lo que allí ocurrió y empezar su vida de

¹⁹ Curiosamente, a él la locura no le ha afectado a pesar de estar en contacto con su mujer, que sí está enferma, en la novela no se explica a qué se debe esto y en el encuentro con Santos y Ana, después de contar su historia y de enterarse de los últimos cambios sucedidos en el país el hombre hace un amago de pedir explicaciones a su mujer, se dirige a ella de una forma casi agresiva y la culpa de haber estado escondido más tiempo del necesario. No obstante, la pareja enseguida le hace ver que la razón por la que su mujer lo ha mantenido encerrado es la misma por la que el pueblo se encuentra en la situación en la que está: la prolongación de la venganza de Mariñas y el miedo establecido como un estado permanente que ha controlado y enloquecido a las mujeres de Alcahaz: «En opinión de Santos –y así se lo comentó a Ana cuando dejaron Alcahaz–, la mujer se volvió loca mucho antes que sus vecinas, en el principio. Cuando viera que todos los hombres habían muerto, pensaría que iban a volver a por el suyo, que se había salvado, y decidió mantenerlo escondido, porque solo de esa forma se salvaría, toda vez que, si nadie lo veía por las calles, nadie echaría cuentas de si murieron todos los hombres o alguno se salvó. Con el tiempo, esto solo sería posible con el engaño. Un engaño que fue acrecentando, contándole cada día historias falsas de la vida de un pueblo que en realidad se estaba despoblando y hundiendo en la locura, poco a poco, como una grieta que lo engullera todo. De esta forma, el miedo de la mujer se convirtió en obsesión, y después en demencia, en alguna forma de esquizofrenia o delirio. La única manera de mantener vivo a su marido, para ella, era conservarlo oculto, y haría lo que fuera para ello» (Rosa, *Maldita* 361-362).

²⁰ «Fue muy duro, imagínese: de un día para otro pierdes a tus seres queridos, tu padre, tu hermano, quizás tu marido o tu novio, un hijo. Y ni siquiera lo sabes con certeza, te lo dicen pero tú puedes elegir entre creerlo o no creerlo, ya que no hay una tumba donde llorar y dejar flores, no hay cadáver que velar, no hay pruebas ni certificado médico. Nada. Solo la muerte contada (...) Nadie podía demostrarnos que habían muerto, que no volverían ya, que aquella despedida inocente fue un adiós para siempre. Como tampoco podían demostrarnos que estaban vivo. En esa situación, entiéndalo, es fácil la locura. No como una forma de desesperanza, sino todo lo contrario: la locura como esperanza, como ilusión: entregarte a una locura en la que sigas pensando que los hombres volverán hoy o mañana a más tardar, porque hay tantas pruebas de que estén vivos como de que hayan muerto. (...) El luto era la única señal de nuestra condición de viudas y huérfanas. Seguimos trabajando como toda la vida, sacamos adelante la cosecha de ese año, la vendimos en el pueblo. Las tierras seguían siendo nuestras porque Mariñas no volvió ya, no sé bien por qué, no por miedo ni vergüenza, estaría más ocupado en su guerra. La guerra. la guerra no llegaba a Alcahaz, estábamos apartadas de todo. En todo el tiempo que duró, lo más que llegó la guerra allí fue en forma de aquel condenado camión» (Rosa, *Maldita* 304-305).

²¹ En su primer contacto Santos identifica algunos de los rasgos de la afección de las mujeres de Alcahaz: «Santos se mantiene estatuario, mira a la mujer con ojos perplejos, qué locura es esa que domina a esta mujer, a las otras, a las que todavía no conoce y tal vez existen, es acaso ésta la razón por la que todos niegan el pueblo, tal vez todos saben lo que aquí ocurre pero no quieren saber, como si la locura, la ceguera, la infancia eterna, la desmemoria, se extendieran por toda la región» (Rosa, *Maldita* 223).

nuevo, como si el pueblo no existiera, como si las mujeres que allí se quedaron no necesitaran ayuda y contribuyendo, finalmente, al aislamiento y abandono de Alcahaz manteniendo vigente una leyenda infantil que alejaba a cualquiera que se interesara por esta localidad²². Sin embargo, la llegada de Santos le demuestra que lo que se proponía no sería posible, pues a pesar de que ella quisiera olvidar lo que pasó, las consecuencias de la matanza seguían causando dolor y sufrimiento en Alcahaz:

–Créame: son pocas, pero están allí, todavía. Ancianas todas, claro. Siguen instaladas en la misma locura de hace cuarenta años, por increíble que parezca. (...) Si esas mujeres hubieran salido a tiempo, si alguien hubiera hecho algo por ellas... Pero seguir allí en el pueblo, solas las mujeres dementes, reforzando cada una su locura en la de las demás... Eso ya no tiene remedio. (...) A mí me confundieron con alguno de los hombres, y eso lo agrava todo. Porque ahora ya no es solo una difícil esperanza, sino una realidad: ellas han visto en mí a uno de los hombres, vivo, regresado. Y detrás, piensan, llegarán los demás, esta noche o mañana, y así de nuevo día tras día. Para ellas, yo soy la prueba de que la espera no ha sido vana (Rosa, *Maldita* 317).

5.2.2. *El vano ayer*, la solución literaria a la «malamemoria»

Como ya hemos dicho anteriormente, *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* no es solo la reedición de *La Malamemoria*, ya que esta es sabotada y diseccionada incidiendo en los aspectos que, en lugar de promover una actitud crítica y una rememoración que sirva para abrir debates respecto a la guerra y sus consecuencias vigentes hoy en día, perpetúan una representación del pasado que no genera incomodidad ni inquietud ninguna, al contrario, contribuyen a la consolidación de una memoria inocua. No obstante, resulta imposible entender y analizar la actitud y la finalidad de la crítica del lector impertinente sin atender a la propuesta estético-memorialística de *El vano ayer*, narración que precede a *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*, y que sienta las bases críticas y metanarrativas que se emplean en la reedición pues esta narración se presenta como una alternativa más adecuada (o por lo menos, justa) no solo como construcción narrativa basada en la rememoración de un pasado traumático, sino también como una llamada de atención acerca de la memoria que se estaba difundiendo.

²² «–Así es, hija... Una jaula: ¿te acuerdas de los cuentos? Eran reales, ahora ya lo sabes. Esas mujeres atrapadas como pájaros negros, sin poder escapar... Yo fui una de las últimas, de entre las sanas, en marcharme. (...) Para nosotras, dejar Alcahaz era como hacer un juramento de silencio, de olvido. Nunca volvimos allí, a Alcahaz... Mucha gente en la provincia, no obstante, sabía lo que ocurría en aquel pueblo; pero preferían ignorarlo, hacer como que no existía el pueblo... Olvidarlo; algunos por la vergüenza que Alcahaz era entre las muchas vergüenzas de la guerra. (...) Lo fácil hubiera sido que se supiera, que aquella mujeres las llevaran a algún sitio, un hospital o algo de eso donde las atendieran, donde las curaran si era posible. Pero no. Elegimos, todos, olvidar, ignorar. Y así hasta hoy, cuando los más viejos de entonces ya han muerto, y ya poca gente sabe siquiera que Alcahaz existió alguna vez...» (Rosa, *Maldita* 316).

En esta novela, Isaac Rosa se desvincula de la narrativa de la memoria predominante en los años 2000 que se caracterizaba, a grandes rasgos, por convertir el relato de una memoria individual en emblema o personificación paradigmática de la memoria colectiva de la guerra, así como de construir un discurso reconciliatorio basado en el reparto de la responsabilidad de lo sucedido. Frente a ello, el autor compone un relato fragmentario y plurívoco, centrado en la violencia ejercida en los últimos años de régimen franquista, y cuyo fin último es criticar a toda una tendencia literaria que se ha ocupado del trauma de la guerra pero que ha obviado la brutalidad de la Dictadura, y con ello, ha potenciado lecturas acrílicas (Polverini, «Época» 46).

Por otro lado, *El vano ayer* corresponde a una tendencia novelística centrada en el cuestionamiento de la representación de la historia y de la verdad en la ficción²³. La forma en la que se hace frente a los excesos de la narrativa y su consideración verídica e, incluso, cuasi historiográfica en la novela, se materializan en una construcción del relato caracterizado por la fragmentariedad, la hibridación de géneros y textos, así como la inclusión de diferentes perspectivas que fracturan la diégesis y muestran abiertamente al lector real los mecanismos que se han empleado para contar la historia principal, que en este caso, corresponde con las desapariciones de André Sánchez y Julio Denis. El objetivo primordial de todo ello es promover una recepción activa e implicada que intente ir más allá de lo expuesto por Rosa en el texto. Además, como veremos más adelante, la narración que se construye y destruye constantemente a medida que la lectura avanza, esto constituye un *work-in-progress* que pretende hacer referencia a la constante transformación y desarrollo del ámbito cultural al que pertenece y se refiere en numerosas ocasiones (Kienberger 293).

5.2.2.1. Metaficción desautomatizadora de la lectura

El vano ayer se ocupa de una época poco tratada por la novela de la memoria: el tardofranquismo y los primeros años de la Transición a la democracia; esto responde a la voluntad del autor de tratar un momento histórico que considera más influyente en la realidad actual que lo ocurrido durante la contienda y en los primeros años de la Dictadura (Rossi 281-282). Y es que lo que se pretende es promover una discusión acerca del Franquismo y de la violencia dictatorial alejada de los tópicos y lugares comunes que han

²³ Carcelén señala este cuestionamiento de la ficción como una de las dos características propias de la narrativa de los últimos años, junto al regreso de realismo (51).

imperado en el discurso, y que han convertido a una parte importante de las aproximaciones contemporáneas a este periodo en un espacio seguro y cómodo que, en lugar de provocar debate y reflexión, incentivan el inmovilismo y el conformismo (Kienberger 291). La crítica a este momento histórico se construye mediante el juego construcción-deconstrucción al que ya nos hemos referido, y que se materializa en la escritura de una novela que se boicotea a sí misma empleando una gran carga irónica y una mordaz crítica que se dirige tanto al medio literario que ha abordado la Guerra Civil española, la novela de la memoria, como a la situación histórica que describe²⁴; creando así una reflexión metaliteraria que bebe directamente del posmodernismo, pero sin renunciar a mostrar y defender un posicionamiento ético e ideológico concreto (Hupfeldt Nielsen 263-264).

De este modo, el texto se presenta como una reconstrucción de un suceso del fin de la Dictadura al mismo tiempo que reflexiona sobre la forma en la que se realiza esa reconstrucción. Para ello, el narrador y autor implícito construyen un metadiscurso en el que repasan y critican tanto el momento histórico que quiere desentrañar (el tardofranquismo) como con el discurso que tradicionalmente ha descrito o abordado la Dictadura y la brutalidad policial y política que marcaron el final del gobierno franquista y los primeros años de la Transición (Hupfeldt Nielsen 254). Es por ello por lo que, en la novela, confluyen distintas voces y textos que rompen el discurso del narrador para evitar la imposición de una perspectiva unívoca y, en ocasiones, paternalista por parte del autor, como ocurre en *La malamemoria* y es señalado por el lector impertinente de *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*²⁵ (González Gómez 118).

²⁴ La crítica y la denuncia de la manipulación discursiva en *El vano ayer* también se dirige al relato de alabanza al bando nacional, y a la figura de Franco, que se difundió a lo largo de toda la Dictadura desde los medios de comunicación controlados por el régimen (el No-Do, principalmente). Así, en la novela de Isaac Rosa, hay una sección en la que el tono paródico e irónico llega a su clímax, se trata de una recreación de la historia del ascenso de Franco, gracias a la Guerra Civil, empleando textos y el lenguaje característico del Poema del Myo Cid y de otras composiciones medievales (romances, primordialmente). De esta manera, no solo se incluye una nota humorística sino que, además, se apela al lector a cuestionar la versión de la historia que le ha llegado (Arena 9). Esta sección comienza de la siguiente forma: «Que por julio era, por julio, cuando los grandes calores, cuando el General, el que en buen ora nasco, supo en tierras africanas de la perdida de España. Cartas le fueron venidas como España era sangrada; las cartas echo en el fuego e al mensajero matara; echo mano a todos sus cabellos e las sus barbas mesaba. Mio General, entre todos el mejor, el bueno lidiador, la loriga vestida e cinto el espada, apriosa pide el caballo e a la batalla salía...» (Rosa, *Ayer* 251).

²⁵ «Se acentúa en este capítulo, además, un riesgo en este tipo de novelas, y en que caen muchas de las narraciones referidas a la guerra civil: el didactismo, la voluntad informativa (y algo educadora) que sobre la desinformada ciudadanía parecen tener los autores. Desde el momento en que un novelista se plantea hacer, desde la ficción, un ejercicio de reivindicación de este tipo, es difícil prescindir de ese didactismo, pero una cierta dosis de información no implica tropezar en los habituales ladrillos donde se hace pasar por novela lo que en realidad es una investigación, una crónica o un reportaje, donde la elección de la

En *El vano ayer* el autor convierte en protagonista de la narración y del conflicto que aborda a una generación que no vivió la guerra sino que ha heredado una memoria y una concepción de la misma muy estereotipada y construida por el discurso dominante. Esto es, el texto no solo se centra en la vigencia de las consecuencias de la Guerra Civil, sino que se ocupa, más concretamente, de la representación que se ha hecho y difundido de esta cuestión, especialmente, en los medios culturales de masas²⁶. Por esta razón, Rosa encierra en el mundo de la ficción géneros narrativos y tipologías textuales muy relacionadas con la veracidad: periodismo e informes policiales. De forma que se pone de manifiesto que este tipo de textos también son constructos que en ocasiones son creados para respaldar y reforzar la versión oficial (Kienberger 283 y 285). En palabras de Amar Sánchez:

La suma de escrituras que repiten, insisten, obsesivamente, en la misma historia cobra sentido: por medio de ellas se sostiene la memoria de un ayer brutal que ha desembocado en un hoy igualmente terrible. Contrariamente a lo que explicita el nivel argumental de la novela, a través de todas las versiones incluidas en el texto que leemos, que son, a su vez, duplicación de tantas otras, se sostiene el recuerdo del horror. Es decir, si la novela aparenta en principio ser un irónico o escéptico intento de construir un relato paródico, la acumulación de versiones se vuelve hacia el pasado; más allá de lo explícito, la escritura toma posición y puede pensársela como un serio debate en torno a la posibilidad de sostener la memoria y evaluar el presente a partir de las huellas de un ayer brutal (*Instrucciones* 66-67).

Mediante la combinación de multitud de voces, textos e información diversa y contradictoria que encontramos en el texto se busca borrar las fronteras entre lo real y lo ficcional, entre lo verosímil y lo falso; en *El vano ayer* todo tiene cabida y todo cumple una función narrativa, nada puede ser excluido o eliminado, de manera que, en última instancia, corresponde al lector decidir qué partes de la historia quiere creer y de

forma novelística tiene que ver más con la pretensión de una mayor difusión –e influencia sobre los lectores– que con un interés real por los territorios de la ficción» (cursiva en el original, Rosa, *Maldita* 90)
²⁶ «*El vano ayer* narra la elaboración de un proyecto de escritura y elección del “caso” más interesante o más “probable”, presupone entonces el conocimiento y la complicidad de un lector que ya ha leído muchos textos con la misma problemática. Se abre como un conjunto de posibilidades, un listado de alternativas, “recetas” para la construcción de la “novela tipo” sobre la guerra civil; en este mismo sentido funciona la “Adenda bibliográfica” que cierra el texto, un acopio de información previa que, según se dice, acompañó al autor. Si bien en principio la adenda parece remitir a una estrategia de verdad, esto es desmentido por el texto mismo al recordarnos que solo se está construyendo una trama probable. Es decir, la novela que leemos parece el resultado de un “exceso” informativo, bibliográfico y narrativo, de tal manera genera una distancia irónica y anula, en apariencia, toda identificación con el perdedor. Sin embargo, al mismo tiempo, se va gestando una trama “en serio”, que responde al código parodiado. (...) El debate que propone el texto sobre las opciones en la elección de las historias evidencia no solo el conocimiento de numerosos relatos con todas estas posibilidades, sino también en obsesivo regreso de la misma temática y el callejón sin salida que se va generando para la escritura de otros nuevos» (Amar Sánchez, *Instrucciones* 65).

extrapolar esta capacidad para elegir la memoria que quiere contribuir a conservar, en otras palabras:

Nos brinda, así, la posibilidad de constatar que tenemos la oportunidad de tergiversar y, por tanto, transformar continuamente nuestras versiones –tanto propias como ajenas– sobre el pasado mediante la resistencia a la hegemonía de un discurso oficial imperante y haciendo uso de nuestra creatividad e inteligencia. Rosa nos propone la creación conjunta de un foro de discusión y de audacia tentándonos con una multiplicidad ingente de recursos (González Martín 277).

De esta manera, una de las características principales de *El vano ayer* es la sensación de que la novela se va construyendo en el proceso de lectura a medida que van apareciendo distintas voces a sumarse a la narración de lo ocurrido. Al contrario que en *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*, en la que la voz del lector impertinente detiene la diégesis para destruir lo que el narrador de *La Malamemoria* va narrando, las voces de *El vano ayer* son las que van moldeando el relato en la misma lectura (González Martín 271-272). En definitiva, este texto de Rosa constituye un ejemplo de novela en la que, pese a la presencia preponderante del autor y de la voz del narrador, que como ya hemos dicho aparece explícitamente, la participación activa del lector resulta fundamental no solo por la presentación de los materiales narrativos y documentales y porque la narración se conforme en el proceso de lectura, sino porque entre los objetivos de la novela se encuentra el de movilizar a los lectores para exigir conocer la verdad y la memoria del momento histórico tratado en *El vano ayer*²⁷ (González Gómez 121).

Del mismo modo, Rosa presenta en esta novela metaficcional una alternativa a la tendencia narrativa que ha abordado la memoria de la Guerra Civil, desde diferentes perspectivas (entre las que destacamos el género detectivesco que es satirizado en *El vano ayer*) y acudiendo a diversas fuentes históricas con el fin de mostrar una reconstrucción de lo ocurrido con André Sánchez y Julio Denis de la forma más fiable en la literatura, por ello, al final de la novela se adjunta la bibliografía que se ha consultado (Martín Gijón, «Performatividad» 163).

²⁷ Dicho de otra manera: «...la literatura sirve como herramienta para constituir y reflejar la autorepresentación de la sociedad española actual. Para él, uno de los deberes de la literatura es enfrentarse contra la amnesia del franquismo, cimentada sobre estructuras de poder de aquel entonces que todavía siguen en vigor y cuyas consecuencias perjudican a la sociedad española actual. Al parecer, la misión de Rosa Camacho consiste en educar a los lectores a ser más conscientes y más críticos, a oponerse a las estrategias destinadas a entorpecer al público. La tesis de Rosa Camacho es que en España se echa todavía de menos un diálogo crítico y abierto sobre el pasado reciente, aunque esta exigencia quizá ya no tenga la preponderancia que tuvo en 2004» (Kienberger 296).

La narración metaficcional que encontramos en *El vano ayer* recoge y expone todos los rasgos y técnicas consideradas específicamente posmodernas²⁸, pero como ya hemos dicho, sin caer en un relativismo inmovilizante y neutralizante, al contrario, se trata de una novela que pone el foco en una época, el Franquismo o tardofranquismo, que el autor no ha experimentado en carne propia pero que reivindica como un momento que ha sido negligido en la novelística de la memoria más reciente (Ingenschay 31). Asimismo, el empleo de la construcción metaficcional de *El vano ayer* no responde, como en otros casos, a crear una ambigüedad basada en la conciencia nominal del autor, narrador y personaje (como en el caso de la autoficción de *Soldados de Salamina*) sino que en este caso lo que se pretende reafirmar es la condición ficcional del texto, de tal forma que, por medio de la recreación de las dificultades que experimenta un escritor, muestra que la verosimilitud del relato realista no deja de ser un constructo fruto, precisamente, del proceso que se describe de forma explícita en el texto²⁹ (Orejas 112). En *El vano ayer* al

²⁸ Podemos agrupar las principales características posmodernas en tres: en primer lugar, un rechazo por el dualismo favoreciendo la plurivocidad y la diversidad de perspectivas (que algunos han relacionado con un mayor interés en la otredad), este es el aspecto que Fredric Jameson consideraba el fundamental para comprender el posmodernismo como un momento histórico-cultural, en sus palabras: «...[el posmodernismo es] una concepción que permite la presencia y coexistencia de una gama de rasgos muy diferentes e incluso subordinados entre sí» (15-16); en segundo lugar, el cuestionamiento de los textos (específicamente de la autoridad que se les otorga) y del concepto de verdad cuya consecuencia más reseñable es la incentivación de un relativismo extremo que algunos han identificado como la difusión de los límites entre ficción y realidad, Linda Hutcheon, sin embargo, no lo entiende de la misma manera, y matiza: «This is not really a blurring of boundaries between fact and fiction, but more a hybridizing mix, where the borders are kept clear, even if they are frequently crossed. The same is true of other postmodern border tensions between, say, the literary and the theoretical» (*Theory* 37). Por último, el que es quizá el que mejor nos ayuda a entender la obra de Isaac Rosa: la concepción de que el lenguaje moldea el pensamiento y crea realidad, de tal modo que, como explicaba Lyotard: «A postmodern artist or writer is in the position of a philosopher: the text he writes, the work he produces are not in principle governed by preestablished rules, and they cannot be judged according to a determining judgment, by applying familiar categories to the text or to the work. Those rules and categories are what the work of art itself is looking for. The artist and the writer, then, are working without rules in order to formulate the rules what *will have been done*. Hence the fact that work and text have the characters of an *event*; hence also, they always come too late for their author, or, what amounts to the same thing, their being put into work, their realization (*mise in oeuvre*) always begin too soon. *Postmodern* would have to be understood to the paradox of the future (*post*) anterior (*modo*)» (Lyotard 81). Esto es, tanto *El vano ayer* como *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* suponen una ruptura con la tendencia de la novela de la memoria en la que se enmarcan con el objetivo de, mediante una narración metaficcional y destructora, presentar una nueva forma de acercarse a la memoria del pasado traumático español, en este sentido la producción de Rosa sigue la concepción de Hutcheon respecto a la posmodernidad: «The postmodern, as I have been defining it, is not a degeneration into “hyperreality” but a questioning of what reality can mean and how we can come to know it. It is not that representation now dominates or effaces the referent, but rather that it now self-consciously acknowledges its existence as representation –that is, as interpreting (indeed as creating) its referent, not as offering direct and immediate access to it» (Hutcheon, *Politics* 34).

²⁹ Este recurso, el de la novela que es escrita en la misma diégesis en la que aparece (*mise en abyme*) ya había sido empleado por otros novelistas, entre los que destacamos a Javier Cercas y su novela *Soldados de Salamina*. Pero en el caso de la novela de Rosa, el objetivo del texto no es alcanzar un final satisfactorio y efectista sino desentrañar la tendencia de la novela de memoria de los últimos años, por ello, contiene una mayor carga teórica y empela un final antiefectista (Martín Gijón, «Performatividad» 159).

atacar y destruir la construcción de la novela por medio de recursos y alusiones literarias, el autor pretende señalar la condición de construcción de cualquier representación de la realidad. La novela de Isaac Rosa es un ejemplo de un texto en el que la temática, su tratamiento literario y la estructura están intrínsecamente relacionadas con el fin de poner el foco en el discurso histórico al que se refiere y contra el que arremete constantemente.

Todo ello responde a una intención satirizante y paródica, ya que en la narración se cuestionan e invalidan los discursos que pertenecen a tipologías textuales que tradicionalmente se han considerado más objetivas y realistas como los informes policiales, el diccionario, etc. De alguna manera, *El vano ayer* puede ser considerada una anti-novela de la memoria³⁰ ya que no solo pretende transgredir los límites genéricos, insertando en la diégesis fragmentos de otros tipos de textos y de otros géneros, sino que también se rompe con los convencionalismos y lugares comunes que se habían impuesto en las novelas de la memoria (Gómez Trueba, «Nuevo» 16). En resumen, el texto de Rosa consiste en una suerte de parodia de géneros y tipologías textuales que descubre la construcción de la propia novela y su condición de artefacto ideológico, que atendiendo a una perspectiva o a otra, crea conciencia y alienta una visión específica sobre el conflicto que trata³¹.

En lo que respecta a la estructura, la novela está formada por 38 secciones en las que se combinan la narración de los hechos recreados con documentos y testimonios adicionales que nos ayudan a entender mejor el contexto socio-histórico en el que se

³⁰ Asimismo, desnudando los mecanismos de la construcción ficcional y literaria de la novela se cuestiona la idoneidad de esta como constructora de discurso crítico y memorialístico: «Las antinovelas conservan apariencia y los contornos de la novela: son obras de imaginación que nos presentan personajes ficticios y nos narran su historia. Pero solo para engañarnos mejor: se intenta negar la novela mediante sí misma, destruirla ante nuestros ojos al tiempo que el autor parece edificarla, escribir la novela de una novela...» (Sartre 9 *apud* Orejas 42).

³¹ La combinación de géneros que encontramos en la novela podría llevarnos a pensar que se trata de un pastiche, pero si atendemos a la definición de Jameson comprobamos que *El vano ayer* no responde a esta caracterización pues no es: «...la imitación de una mueca determinada, un discurso que habla una lengua muerta: pero se trata de la repetición de esa mímica, carente de los motivos de fondo de la parodia, desligada del impulso satírico, desprovista de hilaridad y ajena a la convicción de que, junto a la lengua anormal que se toma prestada provisionalmente, subsiste aún una saludable normalidad lingüística. El *pastiche* es, en consecuencia, una parodia vacía, una estatua ciega: mantiene con la parodia la misma relación que ese otro fenómeno moderno tan original e interesante, la práctica de una suerte de ironía vacía...» (Jameson 43-44). Por el contrario, el pastiche genérico y textual de Isaac Rosa no constituye una «parodia vacía», ya que, es, precisamente, la conjugación de distintas voces y textos lo que otorga al autor la oportunidad de presentar una propuesta estética cargada de una ácida crítica tanto al momento histórico que retrata (el tardofranquismo y la Transición a la democracia) como al discurso que tradicionalmente ha sostenido que este fue un periodo de paz y convivencia, algo que como leemos en *El vano ayer* está muy alejado de la realidad.

enmarca³², así como de comentarios metanarrativos que interrumpen la lectura y empujan al lector real a implicarse no solo en la realidad que se presenta y cuestiona sino en la descodificación del puzzle narrativo que encuentra en el texto (Carcelén 64-65).

Una vez más, para demostrar que la novela es un territorio participativo en el que todos tienen su oportunidad, además de un afortunado género híbrido en el que se aplican exclusiones, el autor reconoce que no piensa escatimar en recursos ajenos a la ficción. Son demasiados meses de documentación y lecturas obligadas como para permitir que ciertos tesoros, de imposible encaje narrativo, sean sustraídos al interés del lector. No obstante, advertimos al tranquilo lector que solo busque el relato de una acción más o menos intensa, que puede prescindir sin remordimientos de estas pocas páginas añadidas por el incontinente autor (Rosa, *Ayer* 102).

Así, lo que encontramos en el texto es una combinación de capítulos en los que se desarrolla la diégesis principal (la que da cuenta de las movilizaciones de los últimos años del Franquismo), y otros que, o bien introducen las voces de testigos o documentos periodísticos, o bien presentan la voz del narrador principal quien explicita sus dudas y preocupaciones acerca del texto que está escribiendo, al mismo tiempo que hace referencia a otros textos relacionados con el suyo porque han tratado temas parecidos o porque también han fusionado la ficción con una investigación documental o historiográfica³³. El fin último de este formato es señalar la condición construida de toda la novela, de tal modo que todo en ella es sensible de ser cuestionado, esto, además, puede extenderse a todas las novelas de la memoria que han empleado textos y documentos buscando ser leídas como relatos verídicos (Kienberger 294).

Asimismo, como ya hemos comentado, la novela se va construyendo a medida que avanza la lectura utilizando la forma de «work in progress» que ya habían utilizado otros autores en la elaboración de novelas de la memoria anteriormente, siendo quizás el caso

³² Otra de las características más reseñables que presenta *El vano ayer* consiste en la introducción de todos los detalles que ayudan (o no) a construir una imagen de la Dictadura lo más fiel posible a la realidad, no se prescinde prácticamente de nada, y por esa razón, encontramos inexactitudes e incluso lagunas en el relato que queda desigual e incompleto y que coloca al lector en una posición activa y participativa (Arena 12).

³³ La forma de presentar las distintas secciones, es fragmentaria y no sigue un orden lineal o siquiera lógico, pues las intervenciones reflexivas del narrador se dedican bien a destruir e invalidar gran parte de lo leído hasta ese momento bien a condicionar la lectura del siguiente capítulo; todo ello conlleva a que la sensación en la recepción sea que el texto se va creando al mismo tiempo que es leído (Arena 4). Por medio de esta estética se refuerza el objetivo crítico de la novela y su propuesta estético-ética: «...*El vano ayer* se presenta como una obra en marcha, como un proceso de creación que se desarrolla en la misma medida en que la propia narración va avanzando (...). Desde esta construcción, el texto trabaja en torno a la idea de la responsabilidad por parte del autor, de que su texto construya un sentido abierto que el lector –un lector crítico– debe cerrar con su propio acto de lectura. En este sentido, la respuesta que este texto ofrece ante el hueco del discurso previamente señalado es, precisamente, el gesto de no ofrecer un sentido cerrado que lo tape, ya que es en el propio acto de señalamiento de ese hueco en el que la novela encuentra su sentido» (Ros Ferrer 237-238).

más conocido el de *Soldados de Salamina* de Javier Cercas. En su texto, Rosa, sin embargo, introduce una diferencia clave pues prescinde de un recurso narrativo efectista de gran acogida: la aparición de un testigo clave que resulta fundamental para otorgar un final cerrado a la trama. En su lugar, se prefiere describir una investigación bibliográfica mediante la que encuentra una historia sin relevancia para utilizarla como base de un relato literario y que termina con un final anticlimático (Martín Gijón, «Cambio» 34). De esta forma, en *El vano ayer* se utiliza una de las construcciones más comunes de las novelas de memoria pero invertida pues no hay un personaje que podríamos denominar el «aparecido» que da sentido al relato al final de la novela. Al contrario, la trama gira en torno a dos desapariciones forzadas: la de André Sánchez, muerto a causa de las torturas a las que lo someten en la DGS, y la de Julio Denis obligado a exiliarse por su aparente implicación en unas movilizaciones que tienen lugar en la Universidad³⁴.

Del mismo modo, el texto dirige su crítica feroz y ácida a las escrituras discursivas que han apoyado el olvido y el silencio acerca de la violencia del tardofranquismo y de la Transición; y que han perjudicado gravemente a la sociedad. Frente a ello, Rosa pretende promover una lectura crítica que ponga en cuestión los discursos predominantes acerca del pasado y de las consecuencias que estos tienen (Kienberger 295). Con este fin, y por medio de la forma en la que se relata la historia, la que identificamos como «work-in-progress», se incide insistentemente en los mecanismos y estrategias narrativas que se emplean para contar la historia de dos desaparecidos como consecuencia de las movilizaciones estudiantiles del final de la Dictadura, que nunca son encontrados ni recuperados oficialmente, dejando al lector con la incertidumbre, todo ello para promover la reflexión y una mirada crítica con los últimos años de la Dictadura (Martínez 3).

En definitiva, el verdadero protagonista de *El vano ayer* es el proceso de construcción de la novela acerca de la Dictadura respecto al que reflexiona y para el que se reúnen todos los documentos y testimonio que encontramos. De esta forma se revierte uno de los aspectos de la novela de memoria de los últimos años que solía tener como objetivo o protagonista a un héroe que dota de sentido al relato, en este caso el núcleo de la novela es el componente metanovelístico que da cuenta de los pormenores de su creación (Carcelén 67). Consecuentemente, el texto obliga al lector a tomar decisiones respecto a

³⁴ Por otra parte, eligiendo a dos desaparecidos como elemento nuclear de la trama memorialística el texto hace referencia a las dictaduras del cono sur latinoamericano en la segunda mitad del siglo XX (Ennis y Bórquez 205).

lo que lee constantemente, así como a ser consciente de las heridas que atraviesan el país y la historia reciente, pero sin dar un final explícito ni para las historias de la novela ni para el relato metaficcional que las engloba. Por medio de este final anticlimático e incierto, Rosa nos muestra cómo opera el olvido masivo que se promulgó durante la Dictadura y la Transición a la democracia, cuya consecuencia más dramática es el desconocimiento generalizado de lo que ocurrió con las personas que desaparecieron forzosamente a lo largo del régimen y cuya memoria ha sido falseada y manipulada durante años³⁵ (Polverini, «Época» 53).

Como ya hemos dicho, *El vano ayer* se fundamenta en la destrucción de los distintos pilares de la ficción memorialista, criticando e invalidando consideraciones que el autor desmonta señalando la constitución de constructo de la novela y de la reconstrucción ficticia y documental del pasado, que siempre responde a un fin concreto. Uno de los objetivos de este afán de desmontar discursos establecidos e ideas fijas, es la consideración cualitativa que posee el documento en la acreditación de sucesos pasados, como consecuencia de la tradición científico-historiográfica en la que vivimos. En el texto se busca romper, o mejor dicho, cuestionar los fundamentos de esta tradición debido a la influencia que estos han tenido en la elaboración de la memoria del pasado violento del país. Por esta razón, en la narración se combinan secciones ficcionales con otras documentales conformando un pastiche paródico, todo ello con el fin de cuestionar la veracidad de estos testimonios objetivos y mostrar la condición de constructo tanto del discurso ficcional como de la consideración verídica de estos documentos; en resumen, es un ataque a las estructuras que establecen las jerarquías que llevan a valorar un tipo de recursos documentales o testimonios por encima de otros (Martínez Rubio, «Documentos» 414-415). La parte de la novela en la que más claramente vemos las fricciones que se generan entre los distintos modos de presentar o de abordar un mismo asunto corresponde al conjunto de secciones que se ocupan de la tortura policial.

³⁵ Este es un rasgo que comparten las tramas de *La Malamemoria* y *El vano ayer*, ambas se centran en las consecuencias de la desaparición de los hombres debido a un conflicto político. En el caso de *El vano ayer*, también encontramos a dos mujeres cuyas vidas quedan irremediabilmente afectadas por la desaparición forzada de un joven, André Sánchez. Nos referimos a su abuela y a su pareja, Marta. De alguna manera, la situación de la funciona como una renovación de la violencia que afectó a los personajes protagonistas del trauma que narra *La Malamemoria*: «Porque André fue olvidado por todos, nadie lo reclamó, solo aquella buena mujer que no descansó un instante en los tres años que todavía vivió, buscando por todos los medios –escasos como eran para ella– a su nieto, que era su último rastro en la tierra, su único legado; desaparecida su familia entera, no soportaba que su único nieto corriera la misma suerte que su hija, ambos borrados de la vida, sin una fecha, sin una lápida donde llevar flores los domingos, vivos tan solo en el recuerdo; en el suyo, alterado por la edad y pronto a extinguirse con su muerte;...» (Rosa, *Ayer* 101).

5.2.2.2. Relato de tortura: ¿Se puede representar literariamente el tormento?

Esta pregunta atraviesa una parte de la novela. De hecho, el mismo narrador enuncia sus dudas e inseguridades respecto a cómo representar la tortura para no caer en la parodia, para evitar banalizar una cuestión tan dura y dolorosa y no caer en la morbosidad excesiva³⁶. En definitiva, la disyuntiva a la que se enfrenta el narrador, y que expone abiertamente en su discurso, es la de cómo hacer justicia a las víctimas de torturas policiales transmitiendo su experiencia a los y las lectoras de la novela. La solución que encuentra consiste en presentar la violencia desde distintos prismas y con formatos textuales diferentes al mismo tiempo que declara la imposibilidad de que nadie que no haya vivido una situación ligeramente parecida a la que se describe sea capaz de entender la tortura en su totalidad, frente a ello, el autor solo puede componer un texto duro, con unas descripciones detalladas de los métodos empleados puestas en boca de víctimas de torturas, de tal modo que tras su lectura no cabe la indiferencia, la banalización ni la justificación de estos hechos (González Martín 270-271).

Por otra parte, y a pesar de que la parodia del multiperspectivismo constituye la base de la crítica que Isaac Rosa pretende dirigir a las novelas de la memoria, y a sus respectivos autores que, mediante ellas, han intentado promulgar una falsa reconciliación situándose en una supuesta neutralidad desde la que se equiparan las acciones de ambos bandos; esto no ocurre en *El vano ayer* ya que, introduciendo el testimonio de diferentes personas, incluso las palabras de un policía que justifica la brutalidad, se refuerza la denuncia.

...De acuerdo, hubo cosas difíciles de justificar en la policía de Franco y que necesitan de una contextualización y de una atención caso por caso, pero en líneas generales, desde un punto de vista profesional, puede afirmarse que aquélla fue una gran escuela, de ella salieron los mejores policías, los que ya en democracia han seguido

³⁶ Así lo expone el narrador en *El vano ayer*: «A veces es necesario abandonar por un momento ambigüedades, juegos literarios, relatos horadados que precisan la complicidad del lector para que los complemente con su inteligencia, con su imaginación, con sus propios miedos y deseos; a veces es necesario el detalle, la escritura rectilínea, cerrada, completa, descriptiva sin concesiones. Por ejemplo, cómo podemos referirnos a la tortura en una novela. (...) Pero cuando hablamos de torturas, si realmente queremos informar al lector, si queremos estar seguros de que no quede indemne de nuestras intenciones, es necesario detallar, explicitar, encender potentes focos y no dejar más escapatoria que la no lectura, el salto de quince páginas, el cierre del libro. Porque hablar de torturas con generalidades es como no decir nada; cuando se dice que en el franquismo se torturaba hay que describir cómo se torturaba, formas, métodos, intensidad; porque lo contrario es desatender el sufrimiento real; no se puede despachar la cuestión con frases generales del tipo “la tortura era una práctica habitual” o “miles de hombres y mujeres fueron torturados”; eso es como no decir nada, regalar impunidades; hay que recoger testimonios, hay que especificar los métodos, para que no sea en vano» (Rosa, *Ayer* 155-156).

combatiendo el terrorismo con éxito en este país, los ejemplares funcionarios que ahora se jubilan y los que se jubilarán en los próximos años, todos salimos de aquella gran escuela, ¿y acaso no somos policías democráticos solo porque nos formamos durante el régimen de Franco?: quien diga eso no comprende nada, porque la policía es un cuerpo profesional, no entiende de sistemas de gobierno, cumple con su trabajo y punto, (...) probablemente, es inevitable, hubo ocasiones en que se pudo ir un poco la mano, pero puedo afirmar que en mis años de servicio yo no torturé a nadie, no participé en nada semejante, ni vi a ningún compañero torturar a un detenido: otra cosa es que en circunstancias extremas, sea necesario forzar un poco la voluntad del detenido... (Rosa, *Ayer* 271-272).

Además, en este caso, mediante el multiperspectivismo no se busca ampliar la visión sobre un asunto tratado en la novela, ya que detrás de la combinación de estas voces y documentos adivinamos al propio autor cuya voz y criterio prevalecen por encima de todo lo demás. De modo que a pesar de introducir testimonios de las dos partes de la tortura, la perspectiva de los torturadores queda invalidada y contribuye al señalamiento de la injusticia de sus actos (Florenchie 262-263). Esta denuncia no se reduce a los actos pasados a los que se refiere sino que se amplía para acoger a las instituciones y opinión pública que han contribuido a la impunidad de la que han gozado los perpetradores la cual sigue en vigor en el momento en el que el autor escribe su novela y el lector la lee, es decir, se trae una injusticia al presente al mismo tiempo que se pone en evidencia la prolongación de la violencia y su vigencia (Valle Detry 24).

Así, junto a los testimonios y las reflexiones acerca de cómo presentarlos en la novela, el narrador incluye otros textos y alegaciones de los perpetradores, que funcionan como la otra cara de la situación. Forman parte de estos las secciones que recogen tanto un manual en el que se enseña a los policías o interrogadores a obtener información empleando métodos brutales en detenidos incomunicados, como unos recortes de prensa en los que se busca esconder las torturas, todos ellos se incluyen por medio de un tono irónico que rompe la aparente equidistancia que se le podría achacar al autor, quien, además, critica abiertamente los intentos del gobierno de ocultar las torturas a detenidos (Polverini, «Época» 52). Al mismo tiempo, se establece, además, un paralelismo entre la historia de *El vano ayer* y lo ocurrido con Julián Grimau, un militante comunista que denunció las torturas policiales a las que fue sometido tras su detención, las cuales fueron negadas e intentaron ser ocultadas por parte del régimen a pesar de que la prensa internacional denunciara el caso³⁷.

³⁷ Nos referimos específicamente a la sección de *El vano ayer* que comprende las páginas 134-136 en las que se incluye un recorte de prensa que da cuenta de la campaña internacional.

La importancia que el relato de las torturas y de la brutalidad policial tiene en *El vano ayer* responde al interés del autor por incidir una vez más en el empleo del terror como uno de los pilares fundamentales del establecimiento y del mantenimiento del poder dictatorial pues era la herramienta que se empleaba para garantizar el orden político así como el medio de represión de cualquier intento de acabar con la Dictadura³⁸ (Rosa, «Prólogo» 16). En resumen, la representación de la tortura que encontramos en *El vano ayer* funciona como una de las principales propuestas memorialísticas que el autor sevillano introduce en su texto y que persiguen acabar con la hegemonía de una rememoración inocua del pasado violento del país y que conlleva conformidad e inmovilismo entre los lectores³⁹ (Martín Gijón, «Performatividad» 160-161).

La novela dirige la atención a una manipulación del discurso y del relato de sucesos traumáticos del pasado que tuvo lugar cuando, en el proceso de instauración de un gobierno democrático tras una dictadura, en lugar de facilitar una rememoración colectiva del pasado se anuló y se impuso un olvido general amparándose en una «reconciliación» comprada con el sufrimiento de las víctimas (Arena 3). Dicho de otra manera, en *El vano ayer* el autor dirige sus críticas a las novelas en las que se equiparan los actos y brutalidad ejercida por ambos bandos contendientes en la Guerra Civil española obviando la voluntad del bando nacional, que se mantuvo e incluso se potenció durante la Dictadura, de acabar con cualquier resto del periodo republicano y con toda asociación o agrupación contraria con el régimen e ideología franquistas (Portela, «Escritura» 193). Así, Isaac Rosa incide una y otra vez en lo erróneo que puede ser buscar la objetividad y la equidistancia en este tipo de relatos ya que incluso en un texto como este, en el que se intenta dar espacio a las dos perspectivas confrontadas, finalmente, frente a temas y

³⁸ A la que Rosa califica de terrorista por su empleo del terror como medio de establecimiento y de mantenimiento del propio régimen: «El franquismo aparece como un ejemplo evidente del clásico concepto de violencia fundadora de derecho. Siguiendo a Benjamin en su *Para una crítica de la violencia*, encontramos en el franquismo la violencia en sus dos formas básicas: fundadora de derecho, y conservadora de ese derecho fundado, que se legitima con su propia violencia fundadora. Sabemos desde Benjamin que “el derecho, una vez establecido, no renuncia a la violencia. Lejos de ello, solo entonces se convierte verdaderamente en fundadora de derecho en sentido más estricto y directo, porque este derecho no será independiente libre de toda violencia, sino que será, en nombre del poder, un fin íntima y necesariamente ligado a ella”. (...) Sustitúyase, aplicado al franquismo, la palabra violencia por “terror”, y entenderemos aún más la naturaleza terrorista de la dictadura. La Nueva España ponía sus cimientos –sus raíces– en el miedo, y ese mismo miedo sería el cemento para dar solidez al edificio durante años, echando de vez en cuando alguna paletada nueva para tapar las grietas que el paso del tiempo y la fatiga de los materiales dejaban en la obra» (Rosa, «Prólogo» 16).

³⁹ Y por ello, el tratamiento de la violencia y su empleo resulta fundamental para entender tanto la novela de Rosa como toda su producción, especialmente, las que se encargan de un pasado traumático (Florenchie 257-258).

situaciones como las presentadas, resulta muy difícil quedarse al margen y de alguna manera siempre se termina tomando partido por una de las dos posiciones (Carcelén 67).

En definitiva, *El vano ayer* es producto de su momento socio-político y literario, específicamente de una sensación de saturación provocada por el auge del boom de la memoria en los primeros años de los 2000. Sin embargo, esta novela, y más concretamente *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*, como veremos más adelante, no identifican como el causante del hartazgo a la preocupación por la recuperación de la memoria de la contienda de 1936, sino a la construcción y establecimiento de una serie de tópicos y formas narrativas que se han convertido en hegemónicas. Es decir, la narrativa que abordaba la Guerra Civil española había codificado un relato y una memoria concretos que se habían impuesto y se perpetuaban en las novelas reduciendo el conflicto y su rememoración a una temática y perspectiva concretas (Amar Sánchez, *Instrucciones* 64-65).

Frente a esto, Isaac Rosa presenta en *El vano ayer* una memoria plurívoca y multiperspectivista que no deja fuera a nadie, crea un relato caleidoscópico acerca de la Transición en el que encontramos tanto la voz de policías torturadores como de las víctimas y sus familias (en este caso, la historia de André Sánchez es paradigmática) creando una trabazón entre el pasado franquista y las nuevas generaciones que no consideran poseer vinculación alguna con el pasado⁴⁰ (Kienberger 284-285). De alguna manera, podríamos considerar esta novela como la alternativa narrativa que subsana y revierte los convencionalismos y aspectos que se critican en *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* aunque el orden de publicación sea el contrario⁴¹.

5.2.2.3. Relación entre *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* y *El vano ayer*

A pesar de que acabamos de afirmar que para abordar de manera adecuada el análisis memorialístico de la obra que nos ocupa hay que atender a las novelas anteriores, tampoco queremos dejar de lado las diferencias entre los planteamientos de ambos textos: así, desde el punto de vista de la reflexión acerca de la memoria y de la propuesta de

⁴⁰ En esta novela se hace referencia a la perpetuación y prolongación de la violencia durante la Dictadura y la Transición a la democracia, esto es, Isaac Rosa incide en que con el fin del régimen franquista el control de la sociedad y la brutalidad policial que habían imperado no terminaron sino que se mantuvieron en un tiempo aparentemente pacífico y bajo un marco democrático que también conservó los medios de ocultamiento en prensa y en el debate público (Florenchie 261).

⁴¹ *El vano ayer* se publicó en 2004 y *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* en 2007.

rememoración y de crítica que realiza Rosa, ambos relatos pueden considerarse dos partes del mismo proceso: mientras que *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* es el equivalente a un diagnóstico literario sobre la novela de memoria actual y de sus principales problemas, *El vano ayer* se presenta como una posible solución que se fundamenta en la combinación de multiperspectivismo y una abierta crítica social y estética que pertenecen a la propia diégesis del texto (González Gómez 118). Otra de las diferencias entre ambas novelas corresponde al formato de lectura: en *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* se da la oportunidad al lector de no leer los comentarios del lector impertinente y acceder al texto de *La Malamemoria* sin atender a las interrupciones y sin dejarse influenciar por las aportaciones de este; en *El vano ayer*, por el contrario, no se puede leer la historia central sin seguir las reflexiones que el autor inserta, alterando el desarrollo de la narración (Bonvalot 11). Es decir, mientras que en una la reflexión párodico-metaliteraria forma parte del texto narrativo, en la otra, esta se encuentra como un elemento paratextual.

Por otro lado, tanto *El vano ayer* como *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* utilizan la parodia y la ironía para elaborar sus críticas y reflexiones acerca de la rememoración de la contienda y sus distintas materializaciones. Tal y como podemos leer en el título de una de ellas, las novelas que se ocupan de esta cuestión muchas veces son recibidas con hartazgo, lo cual parece indicar el fin de ciclo del *boom* de la memoria de la Guerra Civil; y, además, dentro del texto encontramos un lector que mira a esta tendencia ironizando y satirizando un amplísimo corpus de narraciones que han surgido a lo largo de las últimas décadas⁴² (Amar Sánchez, *Instrucciones* 69). La parodia de todo un momento literario y social se lleva a cabo, como ya hemos dicho, por medio de la voz de este agente externo a la diégesis que analiza y disecciona un texto concreto perteneciente a esta tendencia escrito por el mismo autor que firma *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* casi una década antes, *La Malamemoria*, señalando las razones por las que lo considera insuficiente o inadecuado como aproximación al pasado de la contienda civil (Bonvalot 4). Dicho de otra manera, Rosa plantea en los comentarios del lector impertinente un tratado metamemorialístico mediante el que pretende dejar muy claras las actitudes y formas literarias que lejos de apoyar al movimiento memorialista y

⁴² En *El vano ayer* una de las dianas de la ironía y de la parodia que Rosa realiza son los relatos que recurren a la documentación historiográfica para parecer más reales, una crítica que podemos apreciar desde el principio en la novela (Hupfeldt Nielsen 255). Quizás uno de los ejemplos más llamativos y característicos de este aspecto sea el empleo del diccionario como material descriptivo es una de las formas en las que Rosa parodia el documentalismo de las novelas de memoria (Martín Gijón, «Cambio» 37).

promover una concienciación y reflexión profunda sobre lo sucedido y su pervivencia en nuestra sociedad, han contribuido a mantener la impunidad de los represores y el miedo a hablar y a denunciar de las víctimas. En resumen, han ayudado a perpetuar el estado de terror denunciado en *El vano ayer*.

Hasta ahora nos hemos centrado en las novelas que precedieron a *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* porque consideramos que es imposible entender y abordar la propuesta memorialística y narrativa que plantea Isaac Rosa en este texto sin tener presente el propio proceso que ha llevado a un autor a cambiar radicalmente su perspectiva y, ante la propuesta de la reedición de su primera novela, decidirse a dinamitarla y convertirla en un tratado acerca de los convencionalismos y posturas que hay que evitar y desechar aquellos relatos que han contado la Guerra Civil de una forma acomodaticia⁴³. Tanto *El vano ayer* como *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*, pertenecen a una corriente narrativa que se ha caracterizado por explicitar una demanda de las generaciones de los nietos de la guerra⁴⁴, que se han interesado por lo ocurrido durante la Guerra Civil, la Dictadura y la Transición democrática, y exigen saber qué paso con los y las represaliadas, al mismo tiempo que inciden y reivindican la importancia de encontrar la forma de reparación para las víctimas que se ha demorado (Valle Detry 25). Del mismo modo, ambas novelas suponen una reflexión y análisis crítico de las formas mediante las cuales se han construido durante los últimos años los relatos de memoria, que no se detiene únicamente en aspectos estéticos y narrativos (aunque son el blanco principal de las burlas del lector impertinente, en *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*) sino que también atiende a las consecuencias político-morales de aquellos textos que presentan una propuesta memorialística reconciliadora y que descuidan ciertos temas y cuestiones de la memoria (Ennis, «Lectores» 4-5).

5.2.3. *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*

⁴³ Nos referimos a aquellas narraciones que han presentado la guerra como una suerte de lugar común, un escenario en el que situar los conflictos centrales del relato y que no se preocupaban por plantear una reflexión con perspectiva crítica bien de la contienda bien del momento histórico en el que se enmarca. Retomamos la aportación de Antonio Gómez López-Quñones que identifica textos en los que un conflicto cuyas consecuencias todavía hoy tienen relevancia y vigencia en el debate político y social, se ha convertido en una suerte de tema cómodo a tratar.

⁴⁴ También de generaciones posteriores, ya que Isaac Rosa nació en 1974 y por lo tanto no pertenece a la misma generación de los escritores que han recibido la denominación de «nietos de la guerra» y que habían nacido entre los últimos años 50 y la década de los años 60.

5.2.3.1. *La Malamemoria*, el origen del malestar

La novela primigenia que se reedita en *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* pertenece, como ya hemos comentado, a un grupo de novelas que se caracteriza por estar protagonizada por personajes que realizan una búsqueda e investigación que los lleva a indagar en la Guerra Civil española, al mismo tiempo que experimentan un viaje personal que los lleva a descubrir algo o a recuperarse a sí mismos. Asimismo, *La Malamemoria* presenta otros rasgos propios de las novelas de memoria de finales de 1990: la introducción de una historia de amor del protagonista con una mujer que aparece en escena en un momento de narración, y la conclusión del libro con un final efectista que consiste en este caso, en la reaparición (y casi resurrección) del antagonista, Gonzalo Mariñas, el cacique que provocó la tragedia que se denuncia en la novela. De este modo, la Guerra Civil se convierte en un simple contexto que el lector identifica y conoce y que sirve casi como una excusa para narrar la historia del protagonista (Martín Gijón, «Cambio» 39-40).

La novela comienza, como otras tantas que han abordado la Guerra Civil y su memoria, mediante una investigación acerca de un suceso del pasado que realiza el protagonista del relato; en este caso, para recrear la vida de un hombre rico y poderoso durante la Dictadura y poder escribir su biografía (Cifre Wibrow, «Memoria» 173). No obstante, al tratarse de una novela que muestra abiertamente una preocupación por la forma en la que se aborda la guerra y la represión, en la novela de Rosa encontramos una suerte de doble búsqueda: por una parte, la investigación del protagonista que persigue una verdad histórica para realizar el encargo que le han hecho; y por otra parte, la reflexión (que se traduce en búsqueda) de una forma literaria verídica y auténtica que haga justicia a la historia que se pretende contar⁴⁵. No obstante, en el comentario crítico del lector impertinente que aparece en *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* se señala el abuso de esta estructura de la investigación de un hecho del pasado que funde y mezcla la investigación, la rememoración y la reconstrucción, tres tipos de relatos que poseen sus propios rasgos (Martínez Rubio, *Formas* 25). Esta estructura, junto a la utilización de un protagonista que puede resultar cercano para el lector real, y que termina descubriendo

⁴⁵ Esto responde, según Mecke, a una estética propiamente post-dictatorial que en su intento de dejar atrás las formas propias de la Dictadura que obligaban a los escritores (escritoras) disidentes a agudizar el ingenio empleando símbolos, metáforas y todo tipo de lenguaje figurativo para contar lo que querían, en la novela de Isaac Rosa, donde se supone que el narrador persigue la verdad desde el relato individual, no podría separarse la ética de la estética (Mecke, «Busca» 128-130).

una gran verdad y resolviendo la incógnita planteada en un primer momento en el relato, se ha convertido en un molde narrativo para abordar la Guerra Civil y otros pasados traumáticos y, además, debido a que este recurso posee un límite claro, el misterio resuelto será puramente literario, como el enigma al que responde. Por esta razón y para evitar que el relato quede en un mero juego literario, se necesita una construcción narrativa verosímil, algo de lo que carece *La Malamemoria* por su constante empleo de estereotipos y situaciones demasiado poco realistas⁴⁶ (Rossi 314).

Así, una de las principales críticas del lector impertinente se dirige, precisamente, a la falta de autenticidad y de originalidad del autor de *La Malamemoria* que construye su texto a partir de tópicos y de lugares comunes que también aparecen en otras novelas que han tratado el mismo acontecimiento histórico (Mecke, «Busca» 132). Como ya hemos dicho, aunque la crítica del lector impertinente se dirige en primera instancia al autor de *La Malamemoria*, esta se extiende a una amplia mayoría de los autores y autoras que han escrito novelas de memoria, que coinciden con la descripción de *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*, y que han difundido un relato de la guerra nada original ni emancipador a pesar de que se hallan categorizado como tal (Bonvalot 8). Del mismo modo, en varias ocasiones, el lector impertinente señala la tendencia del autor de *La Malamemoria* a cumplir las expectativas del lector real, siguiendo las convenciones y el esquema narrativo que caracterizan a la mayoría de las novelas de memoria actuales⁴⁷ (Valle Detry 26).

Por otro lado, la caracterización de Gonzalo Mariñas, como típico cacique del sur de España, malvado y vengativo, que solo se mueve y actúa por codicia y sed de poder, también es blanco de las críticas ya que se trata de una simplificación maniquea del

⁴⁶ «Estamos ante la extemporánea idealización de un paisaje inexistente y pretendidamente literario, un sur que, en 1977, se muestra solanesco y embrutecido, sin que de esta pintura se deduzca una intención de crítica social, sino más bien una exhibición de armas literarias, propia de autor joven e incontinente (...) Para que el paisaje tenga una lectura moral es necesario ir más allá de la postal turística y, sobre todo evitar la actualización esencialista del "Spain is different". (...) Pero tampoco agotemos toda la munición en hombres indolentes y embrutecidos, lactantes fumadores y los siempre decorativos perros canijos» (cursiva en el original, Rosa, *Maldita* 31).

⁴⁷ «Las expectativas lectoras: no traicionarlas, no defraudarlas. Los derechos del lector, que espera, que busca, que exige sus raciones habituales de sexo como de acción, humor o intriga. Que no falte. Así debe de pensar nuestro autor, que para no decepcionar esas expectativas, nos ha regalado un fragmento rosa. Es la ley ya saben. Si aparece un clavo en el primer capítulo, alguien tiene que colgar un cuadro antes de que acabe la novela. O tal vez ahorcarse alguien colgado del clavo, no recuerdo bien la ley. Si aparece una pistola en el primer acto, alguien tiene que morir asesinado o suicidado de un balazo, si no para qué está ahí la pistola. Si aparece una mujer, si el protagonista encuentra una mujer, ángel redentor, no puede faltar el amor, no puede acabar el libro sin que el flechazo se materialice en una escena de flirteo que concluya en una cópula en toda regla. Faltaría más» (cursiva en el original, Rosa, *Maldita* 403).

antagonismo del relato y de la propia figura del terrateniente abusivo (Martín Gijón, «Cambio» 39). Consecuentemente, la presentación de la Guerra Civil que se hace en la novela también se convierte en blanco de las críticas que el lector impertinente hace al autor de *La Malamemoria*, ya que se recurre al viejo mito de la España cainita según el cual, el origen del conflicto bélico sería el odio histórico y ancestral que caracteriza al pueblo español.

*Sin embargo, muchas de esas novelas cojean en un punto: la explicación de las causas. Y eso es lo que le ocurre a esta novela. Para comprender la matanza nos metemos en el terreno de las venganzas personales, el odio acumulado, el cainismo, el rencor, los ajustes de cuentas pendientes. Los hombres de Alcahaz no son asesinados por ser republicanos, ni comunistas, ni anarquistas, ni sindicalistas, ni de izquierda. Tampoco por haber apoyado a la República, ni por haber hecho una huelga, pedir trabajo o tierras. Son asesinados por una venganza personal, la de un cacique que busca castigar el incendio de su casa, la humillación sufrida. Porque, por supuesto, hubo en la guerra civil asesinatos por rencor, por cuentas pendientes. Muchos. Pero sobre todo hubo, desde el bando sublevado, una política de exterminio por motivos ideológicos, la decisión de eliminar físicamente al enemigo político. Explicar la represión en clave de venganza es una forma de exculpar, de rebajar responsabilidades, mediante la disolución de la responsabilidad principal (la de Franco y los suyos) en una multitud de pequeñas responsabilidades individuales, privadas. La guerra, la represión, como acumulación de rencores personales. Y no fue eso, no solo eso, no principalmente eso. Pero siempre será más fácil, más cómodo, y más efectista, contar la guerra en términos de venganzas personales, de odio privado, antes que de políticas de exterminio, de fascismo, que eran también venganza, pero una venganza institucional, estatal, una «política de la venganza», en expresión de Paul Preston (cursiva en el original, Rosa, *Maldita* 299-300).*

Por todo ello, el debate en torno a la responsabilidad de la literatura en la recuperación de la memoria de la Guerra Civil y de la Dictadura tiene un lugar central en el comentario crítico⁴⁸. Y es que no solo se señalan los errores y convencionalismos de *La Malamemoria* por su pertenencia a una tendencia narrativa que se caracterizaba por emplear los rasgos que el lector impertinente enumera en la cita, y que se incluyen en la censura que realiza del empleo de una memoria simplista y maniquea fundamentada en sentimientos de venganza míticos en lugar de dar espacio a una rememoración con perspectiva crítica (Ennis, «Padre» 8). En resumen, todos los excesos y abuso de lugares comunes que se señalan responden a una simplificación extrema de la guerra cuya consecuencia final es la conversión de esta en una lucha maniquea, todo ello mediante un tratamiento literario elude los pormenores socio-políticos e ideológicos que organizaron

⁴⁸ Asimismo, el lector impertinente señala una tendencia, a la que pertenece *La Malamemoria*, y que se presenta como uno de los problemas más importantes de la novela de memoria sobre la guerra civil española; esta no es otra que la adjudicación a la literatura de competencias propias de la historiografía (Rossi 316).

y llevaron a cabo el golpe de Estado, la guerra y la represión sistemática del Franquismo (Soler Sola 246-247).

5.2.3.2. La Transición a la democracia: objetivo principal de la crítica

Por otro lado, es importante no dejar de lado que tanto en la Guerra Civil como durante la Dictadura, imperó en la sociedad española una cultura del miedo, implantada por medio de una represión descarnada que tuvo diferentes etapas y formas pero que perseguía alcanzar un control absoluto sobre la población, y que afectaba, por supuesto, a la memoria de la guerra y de la violencia ejercida. Así, desde instancias autoritarias o conservadoras siempre se ha tendido a minimizar la brutalidad del bando nacional y del régimen franquista y a aumentar el terror de la retaguardia republicana (Rosa, «Prólogo» 14-15). Este estado de terror y de silenciamiento forzado se prolongó tras el fin del régimen franquista, puesto que el discurso dominante sobre la guerra y la represión mantuvo esta tendencia a atenuar la violencia franquista durante la Transición con el fin de defender la necesidad de extender un olvido masivo, de no revolver el pasado y de garantizar la implantación de un régimen democrático⁴⁹. Sin embargo, esta actitud y decisión gubernamental fue, de hecho, una forma de no resolver lo ocurrido y de evitar problemas con ciertos colectivos (anteriormente vinculados con la Dictadura y que se mostraban reticentes al cambio político); algo que Isaac Rosa denuncia en numerosas ocasiones tanto en esta novela como en *El vano ayer* (Valle Detry 22).

La representación de la Transición que encontramos en *El vano ayer*, y que se refuerza por medio del final abrupto de todas las tramas y problemas que quedan inconclusos en la novela, se caracteriza por la incertidumbre y el miedo a las represalias (Martínez 3). Como ya hemos dicho, la trama se sitúa durante una movilización estudiantil duramente reprimida por la policía de la Dictadura, y en la novela se denuncia específicamente la brutalidad de las torturas policiales que siguen a la dispersión de las manifestaciones y a las detenciones. De esta manera, se pretende contradecir una imagen de la Dictadura que se había difundido de los últimos años que manipulaba la situación y conscientemente obviaba la cara más violenta y despiadada del régimen, y solo mostraba una aparente «dictablanda», que había dejado sus años más duros atrás. *El vano ayer*

⁴⁹ Una de las ideas fundamentales que subyace a la crítica a la Transición a la democracia que encontramos en la producción más temprana del autor sevillano consiste, precisamente, en la imposibilidad de desligar por completo el proceso democrático de la Guerra Civil de manera que casi inevitablemente una cosa lleva a la otra (Naval 104).

muestra que esto no era así, y que la represión, aunque había ido alterando su aspecto a lo largo de la Dictadura, seguía siendo esencial para el mantenimiento del orden social franquista⁵⁰ (Valle Detry 23).

Como ya hemos señalado, en la producción memorialística de Isaac Rosa uno de los blancos de la crítica más agria y feroz es la Transición democrática y, específicamente, el «pacto de olvido» que establecía una amnesia y silencio colectivos sobre lo acontecido durante la guerra y la Dictadura (Mecke, «Busca» 125). El autor dirige su crítica a las políticas que permitieron el mantenimiento en puestos de poder y gobierno, de aquellos que estuvieron muy implicados en la represión y que continuaron indemnes durante la Transición a la democracia y después. Esta denuncia se fundamenta en uno de los aspectos menos tratados en la novela de memoria: la brutalidad del régimen en sus últimos años (Polverini, «Época» 50-51). En *El vano ayer* se denuncia esta cuestión mostrando el mantenimiento de los mandos policiales franquistas después de dar por finalizada la Dictadura, y es que lo que se pretende señalar es que el estado democrático español establecido a finales de los años 70 se había construido sobre los cimientos del régimen franquista (Rossi 282). En el caso de *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*, el blanco de la crítica no es la policía como tal, sino la clase dirigente, perteneciente a una posición política y económica concreta, que promovió un enfrentamiento civil, se lucró y benefició de la represión alcanzando un estatus privilegiado durante la Dictadura, y que, frente al fin de esta y los cambios anunciados a nivel político, decidió enterrar y ocultar su pasado más problemático para mantener su posición, evitando, además, las posibles

⁵⁰ Del mismo modo, la infructífera búsqueda de André Sánchez después de ser forzosamente desaparecido por la policía franquista tras su detención, que se alarga hasta la Transición, sugiere que estas represalias se mantuvieron después del cambio político y que cuando salga a la luz su magnitud dejará sin respuesta por su crueldad (Portela, «Escritura» 193). Así lo explicita el narrador en el texto: «Ya no hay infiltrados policiales en las manifestaciones, de la misma forma que todos los detenidos salen de las comisarías intactos, tal como entraron, con la excepción de unos pocos desgraciados que sufren lesiones debidas a hechos fortuitos (“se golpeó accidentalmente al no agachar la cabeza cuando era introducido en el vehículo policial”), las circunstancias de la detención (“en su huida chocó contra un vehículo estacionado en la vía”), la resistencia del delincuente (“agredió a los agentes cuando iba a ser detenido y fue necesaria la participación de cuatro agentes para reducirlo”), las lesiones voluntarias (“se dio cabezazos contra las paredes para poder acusar a los agentes de maltrato”) y, en pocos pero lamentables casos, la muerte natural en el calabozo, generalmente por parada cardiorrespiratoria (el corazón y la respiración se detienen, la muerte es inevitable), aunque también recordamos algún inconsciente que se ahorcó en su celda en un claro gesto de desprecio hacia los agentes que lo custodiaban. Es cierto, no lo ocultamos, que recibimos anuales reprimendas de organizaciones internacionales, pero son valientemente desmentidas o desoídas por nuestros gobernantes, facultados y legitimados para saber que las denuncias existentes son obras de delirantes con afán de protagonismo, pues generalmente es suficiente el testimonio exculpatorio de un agente que, presente en el lugar de los hechos, declara no haber visto nada, por lo que el asunto queda en una cuestión de credibilidad y evidentemente vale más la palabra de un funcionario encargado de la seguridad pública que la de un vulgar delincuente)...» (Rosa, *Ayer* 192-193).

represalias que se les podían exigir a modo de compensación o reparación por la violencia ejercida.

Por otra parte, tanto *La Malamemoria* como *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* señalan como uno de los problemas que posibilitó una amnesia general, fundadora del proceso democrático transicional, la caracterización de la sociedad española como propensa a la comodidad del inmovilismo implantado durante lo casi 40 años de Dictadura. En las novelas, este aspecto se muestra, especialmente, en el final del texto, cuando la situación de las mujeres encerradas en Alcahaz sale por fin a la luz pública y el lector real descubre que todos los personajes con los que se ha encontrado el protagonista a lo largo de la novela, y que han negado conocer el pueblo fantasma, han contribuido, consciente o inconscientemente, a la venganza de Gonzalo Mariñas contra las habitantes de Alcahaz⁵¹ (Cifre Wibrow, «Memoria» 176-177).

Amparo, madre de Ana, incapaz de frenar el temblor de su boca, cerró los ojos y tragó el llanto. Las mujeres, comprendiendo su expresión y su silencio, se miraron unas a otras, con ojos arrasados, como regresadas de la locura y de la oscuridad de muchos años. Comenzaron a abrazar a las recién llegadas, llorando en aullidos; maldecían la guerra que se llevó a los hombres, a los maridos e hijos; hablaban en susurros con palabras repetidas, se besaban en desaliento, todas apretadas entre ellas, como un único cuerpo informe y negro que se sacudía en el llanto. Los guardias, desconocedores de la función que desempeñaban en aquel drama improvisado –como portadores de la mala nueva, a ojos de aquellas mujeres–, fumaban sin entender nada. El médico, que sí comprendía, y que tal vez sabía o había escuchado alguna vez la historia en Lubrín –la historia real o la de niños, son la misma–, no pudo evitar tampoco un llanto de rabia. El alcalde, aturdido y desconcertado, permanecía con los brazos extendidos y las palmas de las manos hacia el cielo, como creando un gran interrogante con el cuerpo, o queriendo abrazarlo todo, el pueblo descalabrado, las mujeres solas, el llanto general, la desesperanza (Rosa, *Maldita* 388-389).

En definitiva, una de las razones que pueden explicar la denuncia y señalamiento del proceso de Transición a la democracia en las novelas de la memoria, probablemente sea el hecho de que los y las autoras que se aproximan a la Guerra Civil española son conscientes, tanto de la relevancia de los sucedido en este momento histórico como de la

⁵¹ Y, sin embargo, esta escena no termina de lograr el efecto buscado por el exceso patetismo de la actitud de los personajes, algo que el lector impertinente señala y ridiculiza en su comentario al capítulo: «Así, vemos una vez más la sobreactuación melodramática de los personajes, para que el lector entienda la magnitud de la tragedia. Cuando se produce el encuentro en el pueblo todos tiemblan, lloran, gritan. (...) pero el mejor es el alcalde, cuyo desconcierto intenta caracterizar el autor colocándolo en medio de la calle en una postura que, cree el autor, expresa su pasmus: “con los brazos extendidos y las palmas de las manos hacia el cielo, como creando un gran interrogante con el cuerpo, o queriendo abrazarlo todo”. Haga la prueba el lector de colocarse en tal posición, y mire a ver qué resulta. Ande, ande, haga la prueba, en serio: póngase de pie, extienda los brazos y ponga las palmas hacia arriba. Adopte también una expresión dramática. Qué bonita estatua» (cursiva en el original, Rosa, *Maldita* 389-390).

vigencia, especialmente, de las consecuencias del conflicto, en nuestros días, de forma que la guerra funciona como un mito fundador que explica la situación actual en la que nos encontramos. Asimismo, resulta difícil entender, sin atender a las cuestiones que se muestran en la producción de Rosa y sin conocer los antecedentes bélicos y dictatoriales de España, cómo el establecimiento de un gobierno democrático pudo cimentarse sobre estructuras de un régimen autoritario. Y es esta cuestión en la que el autor insiste una y otra vez, podemos decir, incluso que constituye la idea central de toda su producción memorialística, ya que el público al que se dirige pertenece al presente en el que las consecuencias tanto del pasado dictatorial como de la Transición continúan causando estragos y sufrimiento, y no reduce su denuncia a la impunidad y la ausencia de justicia y reparación para las víctimas y sus familiares, sino que señala y censura sin dar lugar a réplica el mantenimiento de unas estructuras que perpetúan dinámicas abusivas en la actualidad: abusos policiales, desigualdad jurídica, persecución política, etc.

5.2.3.3. Metaficción y metamemoria

En *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* la búsqueda y desvelamiento de la verdad del pasado tiene un marcado carácter estético, pues no solo se promueve una posición e implicación crítica y activa hacia el relato inmovilizador, sino que también se señala a la contribución literaria a este relato y la forma en la que los y las escritoras deberían afrontar la memoria traumática del país para evitar seguir alimentando estas posturas, creando en su lugar una narrativa que sí suponga una aproximación auténtica y veraz a un pasado violento (Mecke, «Busca» 129). En tanto que una de las ideas centrales de la obra de Isaac Rosa es que cada novela constituye una estética de la narrativa memorialística, la perpetuación de ciertos aspectos estereotípicos y «censurables» puede devenir en un formato vacío que facilite la creación de textos carentes de contenido y conciencia crítica (Ennis y Bórquez 204). Frente a ello, el autor introduce en *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* una figura metaficcional que va señalando y deshabilitando los recursos narrativos exagerados e indeseables, al mismo tiempo que muestra las consecuencias de estos (Bonvalot 7).

Junto a la reflexión metaficcional y metanovelística acerca de las formas en las que se ha abordado en la literatura la recuperación memorialista de la Guerra Civil y de la dictadura franquista, Isaac Rosa también se preocupa por el discurso propio de la memoria colectiva de la que participa el lector real. Así, podríamos decir que en su texto el autor

compone una suerte de «metamemoria» que muestra y rechaza los aspectos del discurso memorialístico actual que en lugar de plantear una aproximación crítica, se han limitado a presentar la Guerra Civil como un conflicto de venganzas debido a un odio mítico y ancestral que no da opción de abordar la contienda como un enfrentamiento político e ideológico⁵² (Soler Sola 244-245). En contraposición a este tipo de narraciones, Rosa promueve una aproximación más histórica y fiel a los hechos, un relato complejizador, despojado de cualquier rasgo mítico, que pudiera convertir la guerra en un hecho inevitable por motivos sobrenaturales y no políticos (Valle Detry 25).

En el texto de Rosa se pone de manifiesto que la memoria también es un constructo, producto de una visión del pasado con un fin concreto, de manera que no puede considerarse un relato definitivo sobre el pasado y también puede ser objeto de crítica (Kienberger 290). Esto no supone que el discurso memorialístico quede totalmente invalidado y tenga que ser obviado, por el contrario, lo que Isaac Rosa promueve es una reflexión acerca de la forma en la que se ha elaborado el relato de la memoria en las últimas décadas, atendiendo a sus aspectos más cuestionables que han contribuido a la creación de una imagen del pasado reciente que, en lugar de generar debates y discusiones, se dedica a utilizar la guerra como un escenario neutro en el que enmarcar las tramas, o por presentar una memoria que reafirma las concepciones del pasado del país que llevan al inmovilismo y al conformismo. Por esta razón, *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*, al igual que la otra novela de Isaac Rosa, exigen un lector activo e implicado en la recepción del texto, que recoja el guante de la propuesta estética del autor, que no es otra que la reflexión acerca de la novela de la memoria que se ha escrito hasta ahora y el desarrollo de una conciencia crítica que identifique y rechace los errores señalados y los textos que han difundido una memoria cómoda y conformista (Bonvalot 4-5).

Siguiendo con la apelación a una lectura crítica y viva que realiza el texto de *El vano ayer*, en *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* aparece una entidad literaria, una voz que desde fuera de la narración se dedica a dinamitar la *opera prima* de Isaac Rosa recuperando la perspectiva presentada en la novela anterior. De tal forma que *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* no es únicamente un texto memorialístico que

⁵² O incluso aquellos textos que han convertido un conflicto complejo en un lugar común, un tópico estereotipado que funciona como un artefacto literario sin profundidad, como un escenario concreto en el que enmarcar historias de cualquier tipo sin atender a los rasgos propios de la Guerra Civil (Ennis, «Lectores» 3-4).

pretende promover la reflexión acerca de un aspecto del pasado, sino que el objeto de la crítica y de la introspección que Rosa presenta es la propia corriente literaria a la que se adscribe la novela, es por ello por lo que el análisis del componente metaficcional y metanovelístico resulta fundamental en este trabajo⁵³. Así, estos adoptan en la novela distintas formas: la preocupación de Santos por las memorias que escribe, la narración de su peripecia por voz del mismo Mariñas y la voz interruptiva y molesta del lector impertinente⁵⁴ que sabotea a la reedición de la ópera prima de Isaac Rosa y que al mismo tiempo nos muestra la construcción y la estructura de la novela (Martínez Rubio, *Formas* 23).

¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil! constituye otra forma de abordar la deconstrucción y reflexión acerca de la novela de memoria, ya que se trata de la reedición de la ópera prima del Isaac Rosa pero, en lugar de corregirla para adecuar el texto primigenio a los preceptos ético-narrativos que ha defendido en *El vano ayer*, el autor presenta el mismo texto de la novela original acompañado (e incluso podría decirse que acosado) por las intervenciones de un lector impertinente que realiza una crítica feroz de *La Malamemoria* tanto de aspectos formales (lenguaje pretencioso; y ambientación belenista...) como de la construcción memorialista, acusándola de estar basada en una

⁵³ De este modo, tanto *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*, como *El vano ayer*, se caracterizan por: «No me parece forzado interpretar los tres factores aludidos como síntomas de ruptura. Recordar la historia propia, evocar lo vivido hasta el momento en que se sabe próxima o se reconoce consumada la desaparición de la larga dictadura que ha determinado la biografía del escritor de niño a grande, expresa la voluntad de distanciamiento apto para ganar la lucidez sobre el sentido de la existencia, el empeño en resumir y enjuiciar ésta cuando cae el telón del incalificable melodrama, aunque para muchos sea ya demasiado tarde, y el melodrama severa tragedia. Ir elaborando la novela misma ante el lector, entregarle a este la novela en su proceso de gestación, autocriticarse como artífice de la escritura, exigirse y exigir al que leer el máximum de clarividencia y de esfuerzo en la hechura y en la recomposición del texto como forma, son operaciones de higiene estética equiparables y simultáneas a las de saneamiento ético que el largo error dictatorial demanda (...) Tema cardinal de la nueva novela parece ser la busca del sentido de la existencia en el sentido de la escritura, placentemente ejecutada y observada como una proeza de la voluntad de ser. De ahí la abundancia de imágenes de carácter oral o escritural: cintas, rollos, retahílas, pluma, página, texto, borradores, taller, escritorio. Se quiere exhibir los problemas formales de la novela misma, respondiendo así a una ética artística tan radical como el anhelo de liberación en la espontaneidad o en el placer erótico» (Sobejano 22). En el caso de los textos de Isaac Rosa el anhelo no es otro que promover una reflexión acerca de la estética memorialística que se ha impuesto como la hegemónica y que como veremos no contribuye a construir un discurso memorialístico crítico y emancipador que sirva no solo para resolver traumas del pasado sino para identificar la vigencia de ciertas estructuras franquistas en la actualidad.

⁵⁴ Esta voz responde a una de las características más importantes de la metaficción contemporánea, tal y como explica Dotras: «La diferencia entre la metanovelística contemporánea y las anteriores manifestaciones de la metaficción radica esencialmente en que antes las cuestiones que surgían giraban principalmente en torno al autor y a la obra como producto mientras que, en la actualidad, la preocupación se centra primordialmente en el proceso mismo de gestación de la obra y en la reacción del lector. En una época crítica y altamente subjetivista como la actual quizá la única certeza sea la realidad del propio discurso y por ello el escritor hace del proceso de escribir el centro de su obra» (Dotras 195).

venganza y en un odio mítico y antiguo (Peris Blanes, «Tiempo» 46-47). No obstante, como ya hemos señalado, las críticas concretas del lector impertinente a *La Malamemoria* no se quedan en una novela concreta, sino que eleva los comentarios y críticas a toda la tendencia narrativa a la que pertenece el texto y con el que comparte todos los aspectos cuestionados del *boom* de la memoria (Mecke, «Mentira» 216). En consecuencia, la principal característica y la alteración primordial de este texto respecto a *La Malamemoria* es el desplazamiento del centro de la novela: ya no es una narración sobre la Guerra Civil sino una introspección sobre las formas en las que se han desarrollado las novelas sobre la Guerra Civil en los últimos años (Cifre Wibrow, «Memoria» 182).

Este lector, que asalta la lectura del lector real, encarna la recepción que se promovía en *El vano ayer*: una mirada y perspectiva crítica que demanda una aproximación a la Guerra Civil que no obvie la brutalidad de la guerra y de la represión. Así, en *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* es esta voz quien dirige la atención del lector real al autor real tras *La Malamemoria* que es el último responsable de lo que se narra en ella (Soler Sola 245-246). Así, la novela consiste en una disección crítica y paródica de la *opera prima* de Rosa que pertenece a la tendencia literaria que se pretende desmitificar y desautorizar, para ello, no solo se censuran sus errores e inexactitudes literarias y estéticas sino también las implicaciones éticas que éstas pueden tener (Mecke, «Busca» 131).

Hasta ahora nos hemos referido a la crítica del lector impertinente, recogida a modo de comentario al final de cada capítulo, como un paratexto externo al texto, no obstante podemos adivinar tras esta voz al mismo Isaac Rosa que con la perspectiva del tiempo revisita y deconstruye su debut literario para realizar una denuncia al olvido generalizado y a una tendencia narrativa que no ha contribuido realmente a una memoria colectiva que contrarrestara el silencio impuesto (Noyaret 5). Probablemente, uno de los objetivos que Isaac Rosa perseguía mediante esta voz fuera el de molestar al lector real de *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* para activar su lectura, para que desautomatice el acto de leer y participe en la crítica bien a la primera novela de Rosa (y por extensión a la novela de la memoria), bien a la lectura crítica del lector interno de la reedición (Gil González 228-229). Por esta razón, quizá lo más interesante de esta conjunción de críticas y voces sea precisamente que a pesar de que el lector impertinente no pertenezca al mismo plano narrativo de los narradores, ni de la diégesis, no es una voz extraña ni totalmente externa pues después de la publicación de *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*, ya no podemos leer ni pensar en *La Malamemoria* sin evocar las palabras de este lector. Es

decir, que Isaac Rosa consigue que lo que a priori se puede considerar y analizar como un paratexto se convierta en parte del texto principal. Por ello, en el siguiente apartado nos vamos a centrar, precisamente, en el proceso de recepción en el que se engloban tanto la crítica metamemorialística como metaliteraria que constituye el centro del texto.

5.3. Recepción y parodia, los fundamentos de la propuesta narrativa de Rosa

En esta sección nos vamos a centrar en dos de las piedras angulares de la propuesta literaria de Isaac Rosa, para ello no vamos a reducir el análisis y la reflexión a la obra a la que dedicamos el capítulo sino que vamos a tener en cuenta también las dos obras anteriores: *La Malamemoria*, cuya reedición conforma gran parte de *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*, y *El vano ayer* que, como ya hemos comentado, comparte el análisis metaficcional mediante un narrador que cuestiona la validez de su texto y funciona como una suerte de precursor de la figura central que vamos a analizar con más detenimiento: el lector impertinente. Así, comenzaremos comentando el papel que la recepción literaria juega en la obra de Rosa debido a que lo que se hace en la reedición de su ópera prima no deja de ser hacer explícito un proceso de lectura crítica ejemplarizante. En segundo lugar, abordaremos la forma en la que el autor presenta esta reflexión metamemorialística que no es otra que la parodia que Rosa junto a la ironía y el sarcasmo para señalar y ridiculizar la tendencia literaria de la memoria.

5.3.1. Recepción del Lector Impertinente

En la *Advertencia* que precede al texto se nos hace saber que *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* es la reedición de un texto publicado con anterioridad y con poco recorrido que, aprovechando el *boom* memorialístico y el respaldo de una editorial mayor (Seix Barral), vuelve al mercado editorial; no obstante, ha sucedido un imprevisto pues un lector externo ha introducido, a modo de comentario crítico que introduciendo su punto de vista destruye y sabotea lo que el autor de *La Malamemoria* había escrito (Álvarez-Blanco 10-11). El lector crítico (o impertinente, como se dice en la *Advertencia*⁵⁵) introduce una lectura que pretende influir en la recepción del lector real con el objetivo de dirigir su atención a las debilidades y los errores del texto primigenio al mismo tiempo

⁵⁵ «... ese **impertinente** lector que ha intentado boicotear la publicación...» (la negrita es nuestra, Rosa, *Maldita* 10).

ridiculiza al autor implícito (Gil González 227; Touboul 8). El tono y el carácter de la aportación del lector impertinente se dejan ver desde el subtítulo de la reedición: «Lectura crítica de *La Malamemoria*», y es que, como veremos con detenimiento más adelante, mediante el comentario minucioso de las estructuras y rasgos de la novela, este lector construye una parodia de los rasgos propios de la tendencia de novela de la memoria sobre la Guerra Civil que ha imperado en el ámbito español (Bonvalot 5).

Como ya hemos dicho, la voz de este lector se introduce al final de cada capítulo de forma intrusiva, por lo que sus continuas intervenciones interrumpen constantemente la involucración del lector en la historia que lee, produciendo un sistemático proceso de extrañamiento por medio del tono paródico y de la ridiculización de la *La Malamemoria*, todo ello, además, dirige la atención del lector real a la construcción de la novela y a los mecanismos que el autor ha empleado para elaborar el relato (Álvarez-Blanco 11). Todo ello con el fin de esbozar y presentar todo un argumentario que desnuda el *boom* literario de la memoria, en el que se incluye *La Malamemoria*, y que entre sus características fundamentales el empleo de una investigación como eje vertebrador del relato⁵⁶ (Martínez Rubio, *Formas* 23-24).

El lector impertinente no se dedica únicamente a señalar y a ridiculizar la novela de Isaac Rosa sino que al mismo tiempo resalta las características que considera inaceptables, como la omnipresencia de la voz narradora y del protagonista, cuya predominancia en la novela implica que generalmente prevalezca una sola visión acerca de lo narrado⁵⁷; o la especial y extensa atención que se le brinda a unos aspectos frente a otros: por ejemplo, la excesiva importancia otorgada a la cuestión personal y emocional de la represión obviando las cuestiones económicas y políticas que la motivaron y

⁵⁶ De alguna manera, la reedición crítica de *La malamemoria* que Rosa realiza en *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* y que engloba a toda la novelística de la memoria es también una de las características de la metaficción que señala Ana M^a Dotras: «Frente a la pasividad de la lectura tradicional, el lector de metaficción, advertido de la artificialidad de lo que lee, está forzado a cambiar la perspectiva asumida en cuanto a lector y a mantener una actitud crítica. (...) La metaficción reclama una lectura atenta, un mayor grado de participación del lector y no un paseo relajado por sus páginas. La metaficción como forma esencialmente lúdica es la última característica destacable de esta tendencia novelística en la que autor y lector participan en el juego de la creación literaria» (30).

⁵⁷ Asimismo se cuestiona la forma en la que se presentan los hechos pues denotan que el autor implícito elabora su discurso pensando que el receptor del texto carece de información acerca de la guerra y de sus consecuencias y por tanto adquiere una actitud paternalista. Esta postura también es criticada en *El vano ayer*, ya que en ambos textos lo que se promueve es una lectura activa y autónoma, se alienta al lector a no confiar en el autor ni en el narrador y a crearse una opinión propia acerca de lo que lee y de cómo se le presenta la información en el texto (Cifre Wibrow, «Memoria» 173).

fundamentaron⁵⁸. Es decir, en *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* se disecciona *La Malamemoria* para mostrar cómo no hay que abordar el pasado y aquellos aspectos que pueden ejemplificar una forma más adecuada de representar la guerra y la represión (Cifre Wibrow, «Memoria» 184-185).

Para comprender el lugar que ocupa este lector impertinente dentro del texto consideramos que ayuda diferenciar los distintos planos de enunciación-recepción que podemos encontrar en *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* siguiendo la teoría de la narración de José María Pozuelo Yvancos. Así, en el primer plano, se situaría el intercambio que tiene lugar entre el autor real (Isaac Rosa en 2007), el encargado de producir la obra, y el lector real (histórico) que la leerá (en este caso, nosotros en nuestro presente). En un segundo plano, se encuentran el autor implícito no representado, esto es, el desdoblamiento del autor real que podemos distinguir en el libro, que en este caso aparece de manera explícita en la *Advertencia* para prevenir al lector acerca de la intromisión de una voz, que corresponde con lo que se identifica con el «lector impertinente», que se ha infiltrado en su libro para dinamitarlo, esta figura se corresponde con el lector implícito no representado con el que comparte plano narrativo. Las críticas de este lector están dirigidas al autor implícito representado, al que se le atribuye la escritura de la novela primigenia (el Isaac Rosa que escribió su obra en 1998) y que pertenece al tercer plano de la ficción que comparte con el lector implícito representado. Por último, en el cuarto plano encontramos *La Malamemoria*, es decir, la diégesis que recoge la trama de la novela y sus narradores (Pozuelo Yvancos, «Teoría» 229-230).

La reedición de *La Malamemoria* que Isaac Rosa realiza en 2007 no altera el texto original sino que se introduce, por medio del paratexto, una reflexión metanovelística y

⁵⁸ Una de las preocupaciones principales de Isaac Rosa respecto a la represión franquista es el aspecto económico de esta, es decir del expolio que el bando vencedor realizó de los bienes de los integrantes del bando vencido, algo a lo que se alude directamente en *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* (Valle Detry 25). En una de las intervenciones de lector impertinente se resalta el interés del autor por esta cuestión pero sin dejar de criticar la forma en la que lo hace pues no la considera la adecuada: «Es loable que el autor haya querido hurgar en uno de los aspectos menos conocidos y más sucios del pasado reciente español: el expolio, el saqueo, la utilización de la guerra no ya solo para eliminar y depurar al adversario ideológico, sino también para robarle, para hacerse con su fortuna. Ocurrió de forma extendida al final de la guerra, pero se ha escrito poco sobre aquellos episodios, hay pocas investigaciones y aún menos novelas. (...) En efecto, los vencedores llevaron a cabo un auténtico expolio sobre los vencidos, apropiándose de los bienes y empresas de los derrotados, de los exiliados, tanto de los particulares como de las organizaciones políticas y sindicales. Para ello, a veces, se recurrió a la denuncia, falsa incluso, o el asesinato, legal o no, aprovechando la confusión y la sospecha generalizada en los momentos finales de la guerra, y la impunidad que daba la victoria. Que nuestro joven autor tuviese propósito de poner luz sobre aquel episodio todavía hoy desconocido, es algo que debemos reconocerle. Pero tan loable objetivo no puede llevarnos a suspender la verosimilitud más allá de cierto límite. Y lo de las denuncias con reflejo periodístico en pleno 1976 supera ese límite» (cursiva en el original, Rosa, *Maldita* 67-68).

paródica⁵⁹ encarnada en la voz de un receptor que recibe la denominación de «lector impertinente», que pertenece al tercer plano de enunciación, como hemos señalado, y que corresponde con lo que Umberto Eco definió como «lector modelo». Este concepto hace referencia a la proyección que un autor realiza en su texto y que delimita cómo sería la recepción ideal requerida por este⁶⁰ (Eco 89-90). Para *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*, Isaac Rosa recupera la propuesta narrativa y memorialística de *El vano ayer* en la que se promulgaba una lectura activa e hipercrítica que no se conformara con lo expuesto por el autor⁶¹, encarnada en la figura del lector impertinente. Siguiendo este precepto, este lector abre en canal la *opera prima* de una forma casi violenta, ya que el comentario crítico no tiene ni el beneplácito del autor implícito (como se nos advierte en el paratexto) ni del lector real que sufre la interrupción continua y sistemática de su lectura lineal⁶². Frente a la voz del lector impertinente, el lector real puede sentir la necesidad de rebelarse y de reclamar su lugar en la interpretación de la novela, de tal modo que este se

⁵⁹ No obstante, tras la incursión del lector impertinente la recepción de *La Malamemoria* se altera irremediadamente, tras la publicación de *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* ya no podemos desligar la voz del lector y sus críticas de la lectura del relato primigenio: «Si el lector por medio de sus representaciones (...) ocupa la necesidad de determinación de la estructura de comprensión, designada correspondientemente por el espacio vacío, entonces, a la vista de la nueva necesidad de determinación, resulta ineludible abandonar de nuevo las representaciones configuradas. Así se llega a una relación mutuamente reactiva de representaciones. Pues reaccionamos ante una representación cuando la sustituimos por otra, con lo que la nueva queda condicionada por lo que la antigua no era ya capaz de efectuar. Con ello la representación abandonada se inscribe en la que sucede. El cambio de lugar en el campo del espacio vacío hace que nazcan estas cadenas de representaciones, que surgen de las operaciones de estructuración trazadas, en cuya realización la transformación de las posiciones dadas por el texto se traduce en la conciencia de representación del lector» (Iser 309).

⁶⁰ En otras palabras, el lector modelo o ideal, empleando la denominación de Wolfgang Iser, es una figura construida atendiendo a la interpretación que el texto requiere, es decir, se apela a este cuando surge un punto de desencuentro en la crítica o entre distintas lecturas ya que se considera que la recepción del lector ideal será la que resuelva cualquier ambigüedad o discusión: «El lector ideal, a diferencia de otros tipos de lectores, es una ficción. Como tal, carece de fundamento; sin embargo, en ello basa su utilidad. Pues como ficción taponan los agujeros de la argumentación que constantemente se abren en el análisis del efecto y recepción de la literatura. El carácter fictivo permite dotar al lector ideal con cambiantes contenidos, según la clase del problema que deba ser resuelto con la apelación que se le hace» (58).

⁶¹ *El vano ayer* corresponde a un grupo de textos que en su propio discurso demanda el tipo de recepción que requiere (Iser 63).

⁶² Esta instancia narrativa y crítica no tiene la «colaboración» del texto ni del autor sino que el texto es violentado pues no coopera en la interpretación del lector, algo que comenta Eco: «Nada más abierto que un texto cerrado. Pero esta apertura es un efecto provocado por una iniciativa externa, por un modo de usar el texto, de negarse a aceptar que sea él quien nos une. No se trata tanto de una cooperación con el texto como de una violencia que se le inflige. Podemos violentar un texto (...) y hasta gozar sutilmente con ello» (83-84). Y esto es, precisamente, lo que encontramos en *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*, en la *Advertencia* el autor implícito no solo avisa a los lectores de la incursión de una voz ajena y destructora sino que incluso exhorta a obviar estas intervenciones: «De hecho, sugiero y ruego a los lectores que no atiendan a ese impertinente lector que ha intentado boicotear la publicación, y que se dediquen a leer *La Malamemoria* pasando por alto sus inoportunos comentarios, esas fastidiosas notas que ha añadido según su capricho, y que espero podamos eliminar en próximas ediciones» (Rosa, *Maldita* 10).

mantiene activo tanto respondiendo al propósito del lector impertinente, como rechazándolo y erigiéndose como el principal receptor de la novela⁶³ (Rossi 320).

Otro de los blancos de la ácida crítica del lector impertinente es el autor de *La Malamemoria*, a quien califica de pedante y pretencioso, especialmente debido al vocabulario preciosista que emplea y al que se refiere como «las moleskinadas propias de una incipiente erudición a la violeta»⁶⁴. Una de las principales críticas del lector impertinente se dirige a la excesiva voluntad informativa que presenta el autor de *La Malamemoria*, algo que comparte con otras novelas de memoria, y que es censurada por el lector implícito ya que supone un tratamiento paternalista hacia el lector real, es decir, el autor implícito intenta preparar y adecuar la información para garantizar la recepción del mensaje⁶⁵. Frente a ello, el lector impertinente promueve una lectura que identifique y rechace esta postura autorial⁶⁶ (Bonvalot 6).

⁶³ De este modo, se apela, o casi se fuerza, al lector real a estar atento a las afirmaciones del lector impertinente; lo cual constituye uno de los mecanismos mediante el cual Isaac Rosa pretende alentar una lectura activa con un lector implicado en el desarrollo del texto, y responsable de su lectura y de la calidad de esta (Ennis, «Lectores» 12). En otras palabras: «Todo lo cual no deja de ser, sin embargo, un último resto de interés por el lector, que resulta necesario, desde el momento en el que se le exige un protagonismo, o, dicho de otro modo, desde que se le exige que llene la identidad vacía del héroe desaparecido o que se comporte como autor. No se puede atravesar impunemente el límite de la indiferencia estética; dicho límite está allí donde el lector o el espectador tienen que procurarse por sí mismos el equivalente al placer estético negado. Y, por consiguiente, falta el atractivo estético contrario que haga que la reflexión o la actividad exigida resulte preferible a cualquier otro quehacer» (Jauss 290).

⁶⁴ «Al menos, el sobrio aspecto de relación documental biográfica que tiene este capítulo evita la contaminación de lo cursi. Solo apuntamos, por pura rutina, una moleskinada: los lotófagos del primer párrafo, propios de una incipiente erudición a la violeta» (cursiva en el original, Rosa, *Maldita* 244). El lector impertinente identifica o mejor dicho designa como «moleskinada» la tendencia del autor al empleo de palabras grandilocuentes o que han sido escogidas por su carácter erudito así aclara la denominación que alude a unos cuadernos concretos llamados «Moleskine»: «*Expliquémoslo: un autor descubre, leyendo un libro ajeno, una palabra que le seduce. Es una palabra hermosa, eufónica como lucífuga, o precisa como canchal, o anacrónica como tabardo. Le gusta, querría emplearla en algún texto propio. Así que la guarda en su cuaderno (...) y ahí la tiene, calentita, impaciente por ser colocada en una página (...)* En definitiva, se trata del recurso literario por el que el autor no busca una palabra para describir una situación, sino que busca (y crea) una situación para colocarle una palabra previa. El órgano que crea la función, y no al revés (...) La eufonía, esa tentación de los autores. Quién sabe, quizás yo mismo tenía en mi Moleskine apuntada la palabra “eufonía”, y he escrito esta nota solo para aplicarla» (cursiva en el original, Rosa, *Maldita* 122-123).

⁶⁵ «... el horizonte de sentido no refleja ni un dato del mundo ni una de las costumbres de un público pretendido, debe por ello ser representado. Lo no-dado solo es descifrado mediante la representación, de manera que al producir una secuencia de representaciones queda coloreado del capital de experiencias de cada lector. Pero a la vez esta acumulación de experiencias suministra el trasfondo relacional para poder elaborar la representación, al capital de experiencia del lector. Porque esta estructura es la generalizada en la lectura de los textos de ficción, puede reclamar un carácter trascendental» (Iser 70). Y, sin embargo, en el caso de *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* y como señala el lector implícito, debido a la excesiva voluntad explicativa del autor implícito el lector real no tiene la oportunidad de realizar su propia interpretación ni de realizar el proceso de descifrar el texto que lee. Todo queda explicado en la narración de manera que no puede haber transformación ni fijación de experiencias, como dice Iser, para el lector.

⁶⁶ «Aparte de su condición previsible dentro de la trama esperada, bastaría un par de insinuaciones para que no quedase claro el fondo argumental de la novela: el proceso por el que, para Santos, una búsqueda inesperada se convierte en una indagación de su propio pasado, de su oscuridad; cómo la investigación

En ocasiones, el lector impertinente también presenta ciertas contradicciones criticando un aspecto y el contrario un poco más adelante, o se excede en la exageración de los errores de la novela en algunos comentarios. Estos aspectos demuestran que nada es definitivo y que este lector puede ser criticado, pues únicamente representa a una visión entre muchas que se pueden tener del texto que comenta (Mecke, «Busca» 131). Esto es, se deja ver la subjetividad de los puntos de vista que encontramos en el libro, que pueden ser enfrentados por el lector real para defender una postura propia que no tiene por qué coincidir con la que encontramos en las novelas. De este modo, se pretende señalar al lector como ente activo que con su aportación al debate comenzado por el texto debe cerrar el círculo y extrapolar la recepción promovida en estos textos al resto de novelas de la memoria (Bonvalot 12).

De este modo, lo que presenta la novela es un proceso de recepción de *La Malamemoria*, una lectura crítica y combativa que responde y destruye el texto novelístico⁶⁷. Mediante esta voz, Isaac Rosa parodia y subvierte la dinámica receptiva descrita por los teóricos de la recepción de textos, como Umberto Eco, Wolfgang Iser o Robert Jauss. Atendiendo a las aportaciones del escritor italiano, los textos suelen estar escritos dejando espacio a la interpretación personal del lector y confiando en la competencia de este para comprender y llenar los huecos de información que el texto tiene para no resultar recargado ni excesivamente explicativo⁶⁸ (Eco 76). Así, en el comentario crítico se muestra una recepción implicada en la historia relatada e intrigada

emprendida le enfrenta con sus propias zonas de sombra. Sin embargo, el autor, que parece sentirse inseguro en su escritorio, tal vez teme que la idea no haya quedado suficientemente clara en el planteamiento inicial, o directamente piensa que los lectores (o parte de ellos) somos lentos de reflejos y podría pasarnos desapercibida la idea. Solo así se entiende la insistencia en explicitar hasta agotarlo, en renunciar a la capacidad de sugerencia, y reiterar una y otra vez, con todas las letras, que este trabajo abría “una grieta en tu propio pasado”...» (cursiva en el original, Rosa, *Maldita* 55-56).

⁶⁷ Esta responde a evolución del arte descrita por Tyniánov: «La evolución, la dinámica, pueden considerarse en sí mismas como un movimiento puro, fuera del tiempo. El arte vive de esta interacción, de este conflicto. El hecho artístico no existe fuera de la sensación de sumisión, de deformación de todos los factores por el factor constructivo (...). Pues si la sensación de *interacción* de los factores desaparece (y esta presupone la presencia necesaria de dos elementos; el subordinante y el subordinado), el hecho artístico desaparece; el arte se vuelve automatismo» («Noción» 88). Es decir, frente a la hegemonización de un canon literario y memorialístico Isaac Rosa construye un discurso desautomatizador en el que lo que se promueve, precisamente, es la interacción del lector y el texto.

⁶⁸ En palabras del propio Umberto Eco el proceso de creación de un texto tiene en cuenta el proceso de lectura y descodificación del lector: «Hemos dicho que el texto postula la cooperación del lector como condición de su actualización. Podemos mejorar esta formulación diciendo que un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo: generar un texto significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro; como ocurre, por lo demás, en toda estrategia» (Eco 79). En el caso de la lectura del lector impertinente que se incluye en la reedición de *La Malamemoria* esta no solo no responde a la recepción del lector modelo que probablemente proyectó el autor cuando escribió su ópera prima, sino que además, se erige en una figura molesta y extremadamente crítica que se dedica a destruir el texto señalando aquellos aspectos más censurables y desechables.

por el devenir de los acontecimientos pero que al mismo tiempo identifica los rasgos narrativos y estructurales de *La Malamemoria* que exceden en su esteticidad y descuidan la verosimilitud o el componente memorialista⁶⁹ (Cifre Wibrow, «Memoria» 170). De la misma manera, la voz externa y receptora, tiene en cuenta la particularidad de la recepción metaficticia en la que se plantea una complicidad con el lector que se basa en la conciencia de la ficcionalidad del texto que este lee, lo cual se traduce en la ruptura de la ilusión verosímil y realista increpando al lector (Orejas 119-120).

Por otro lado, *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* se adhiere a una nueva tendencia literaria que destruye la novela formalmente convencional para mostrar cómo no hay que escribir una novela sobre la Guerra Civil. Esto es, podríamos considerarla una suerte de anti-novela de la guerra que mediante el hartazgo del tema propone una nueva manera de abordarla, ya que hasta ahora la mayoría de los textos solo han contribuido al agotamiento de la guerra y no han promovido una rememoración auténtica⁷⁰ (Gómez Trueba, «Nuevo» 21). La novela de Rosa consiste en una suerte de doble proceso: por una parte, el lector impertinente destruye *La Malamemoria* para, al mismo tiempo, promover una lectura crítica del lector real construye mediante la relación de lo que lee con su conocimiento acerca de otras novelas de memoria que han aparecido estas últimas décadas (Rossi 313-314). Así, si atendemos a este proceso destructivo-constructivo podemos identificar también un doble proceso de recepción: por un lado, hacia dentro de la novela mediante el comentario irónico y deconstructivo del lector interno; y por otro, la construcción de un «tratado acerca de las novelas de la Guerra Civil» sobre cómo no escribirlas dirigido al lector real (Rossi 312). Este constante vaivén destructivo-constructivo no solo conlleva una lectura activa por parte del lector real, sino que

⁶⁹ Del mismo modo, la metalepsis y la intromisión constante del lector impertinente ponen de manifiesto la incapacidad de la literatura de representar la realidad ni de crear una trama original, en *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* esto se hace desmontando *La Malamemoria*, señalando sus flaquezas, caídas en tópicos y convencionalismos que contravienen la aparente intención crítica del autor e incluyen el texto en una tradición desideologizadora de la memoria de la guerra (Mecke, «Mentira» 216). Esto alude y bebe de las del nuevo historicismo que ya reflexionaban acerca de la imposibilidad de componer un relato o representación fidedigna de la realidad o del pasado historicismo que ya reflexionaban acerca de la realidad o del pasado histórico dado que ambos son productos contruidos de forma que el conflicto que esto crea era consustancial a estas recreaciones (Pulgarín 14).

⁷⁰ Siguiendo el texto de Tyniánov, el teórico ruso explicaba que cuando un recurso literario, en este caso una estética o forma de abordar un tema de forma literaria, pierde vigencia o ya no se considera la idónea, esto no supone que esta tenga que desaparecer irremediamente, sino que puede alterar su función para cumplir otro tipo de finalidades («Evolución» 93). Esto es, y aplicado al caso que nos ocupa, tanto la reedición de *La Malamemoria* acompañada de un comentario crítico como las alusiones a *Soldados de Salamina* no solo pretenden señalar la caducidad de su fórmula memorialística sino que le sirven al autor para elaborar una parodia que muestra claramente las razones por las que es importante dejar atrás los convencionalismos y recursos estilísticos mencionados en el texto.

constituye a su vez una forma en la que Isaac Rosa pretende dinamitar la convención autor real-lector real, el lector impertinente que actúa también como lector implícito subvierte e imposibilita la autoridad al introducir en la lectura una voz externa que tampoco se erige como autoridad narrativa sino como una propuesta lectora más⁷¹ (Bonvalot 10-11).

En resumen, la propuesta metanovelística de Rosa alcanza en *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* su cénit, debido a que el comentario crítico paratextual del lector impertinente se convierte en parte de la propuesta narrativa y estética del texto, esto es, el paratexto se convierte en texto principal al mismo tiempo que coloca en el primer plano la construcción propia de la novela de memoria (Bonvalot 1-2) Y es, precisamente, en el paratexto donde Rosa vuelve a emplear la parodia (en este caso una suerte de crítica paródica) para llevar a cabo el análisis literario de *La Malamemoria* desde una perspectiva metaficcional y que abarca cuestiones extraficcionalistas como el contexto en el que surge (el *boom* de la memoria) así como la recepción de la novela, todo ello reproduciendo una recepción crítica que encarna los preceptos del lector ideal presentados en *El vano ayer*. Es por ello por lo que consideramos fundamental detenernos en el papel que juega la recepción en relación con la construcción metaficcional y el análisis paródico que se introduce por medio de la voz del lector impertinente, quien identifica y critica los rasgos de emotividad de la narración que influyen en el lector real así como elementos memorialísticos que el Rosa actual rechaza por su falta de rigor histórico y por contribuir a mantener una imagen nostálgica y mítica de la Guerra Civil (Álvarez-Blanco 11-12).

⁷¹ «El autor, lejos de ser causa y efecto de los textos que escribe, no es más que la mediación imprescindible para que la ideología se reproduzca a través de un aparato ideológico que hemos convenido en denominar literatura; su función es convertir en objeto la ideología dominante, asegurando de este modo su permanente reproducción. Por eso, en la literatura, nunca es el autor quien habla; quien habla es la ideología, con su mutismo, a través de las palabras que el autor ha creído que le eran propias. Nuestra literatura sobre la Guerra Civil española, por medio de sus distintos mecanismos estéticos e ideológicos mostrados anteriormente, en realidad hablan más de nuestro presente que del pasado novelado, en tanto que lo que caracteriza su construcción literaria no es tanto el episodio histórico que se narra sino el modo en que este se reconstruye a través de los postulados ideológicos del capitalismo avanzado o posmoderno –i.e., ahistoricidad, aideologismo, neohumanismo, etc. Parece que Isaac Rosa –he aquí la importancia de la reescritura de su primera novela– ha comprendido la irrelevancia del *autor* en el proceso productivo literario (de “creación literaria”, dirían otros) y ha asumido la inevitable impostura que conlleva todo acto de habla; una vez ha tomado distancia y se ha separado de sus palabras (que no eran suyas sino de la ideología que le había impostado la voz), Rosa ha comprobado que también él se encontraba atrapado en la ideología; y esta toma de conciencia de que también *su* texto funciona como un aparato privilegiado de la ideología dominante le ha permitido desmarcarse de él y desenmascarar su propia novela por medio de la escritura de una lectura crítica titulada *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*, a la que incorpora un “impertinente lector”, con el objetivo de señalar el modo en que el inconsciente ideológico se había apropiado de su voz y se había servido de su primera novela, *La malamemoria*, para reproducir *ideologemas* propios del capitalismo avanzado» (cursiva en el original, Becerra Mayor, *Moda* 361-362).

Dicho de otra manera, el lector impertinente realiza un juego metaficcional según el cual *La Malamemoria* funciona como un espejo de todas las novelas de memoria que han transmitido una memoria basada en venganzas históricas o en textos que han utilizado la Guerra Civil como mero decorado y espacio narrativo convencional⁷² (Rossi 310-311). Del mismo modo, si entendemos la novela original como un espejo de la novela de la memoria, el comentario crítico y la parodia que en él se va construyendo podría entenderse como un equivalente valleinclanesco de la misma ya que el reflejo constituye una imagen distorsionada de esta para aumentar y exagerar sus rasgos más censurables.

5.3.2. Parodia de la novela de la memoria

En el siguiente apartado vamos a centrarnos en las características de la parodia y en su empleo en la obra de Isaac Rosa debido a que se trata de uno de los elementos fundamentales que el autor emplea para desmitificar el discurso memorialístico y para construir el comentario crítico del lector impertinente dándole la oportunidad de presentar una contrapartida a *La Malamemoria* por medio de su propia reedición. Presenta además, una propuesta a la inversa de lo que podemos encontrar en *El vano ayer*, pues en lugar de ir elaborando la novela en la lectura, se parte de la disección paródica e irónica de un texto que pertenece a la estética memorialista que se pretende deconstruir, para confeccionar un tratado acerca de aquello que debería dejar de formar parte de la novela de la memoria.

¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil! se construye como una parodia de las novelas de memoria, para ello, el autor recupera su texto de juventud para señalar y ridiculizar sus errores, así como, para denunciar la contribución que estos relatos hacen a la transmisión de una memoria cómoda y que mantiene vigente una violencia estructural para con las víctimas. Como ya hemos dicho, el texto que Rosa destruye y parodia no es ajeno sino una obra anterior que tenía estas características, de forma que la novela y

⁷² Y que pretende romper con una tendencia analizada por Becerra Mayor y que describe de la siguiente manera «Incluso en textos que tratan temas que podríamos tildar de políticos –como la Guerra Civil o el conflicto vasco– opera un mecanismo de despolitización donde lo político queda de nuevo desplazado por conflictos de corte individual, psicologista o moral, fácilmente conciliables por la ideología dominante. Esto ocurre, por ejemplo, en buena parte de las novelas que sobre la Guerra Civil española se han publicado en las dos últimas décadas y donde la guerra no es más que un atractivo y confortable telón de fondo, un escenario donde se ponen en juego historias de amor, de pasión y muerte, pero nunca se persigue la objetivización del conflicto ni mostrar las contradicciones radicales que determinaron este acontecimiento histórico. Pero no solo hay una ausencia de lo político en la trama sino en el modo en que el pasado se vincula el pasado con –o mejor: se desvincula del– presente» (*Acontecimiento* 71).

específicamente la recepción que encontramos en los comentarios no solo sirve para reflexionar acerca de una tendencia literaria sino para reconocer sus propios errores y carencias y presenta una subsanación (Álvarez-Blanco 10).

La crítica y la parodia de las novelas de memoria se hace desde y hacia el interior del texto, ya que es el lector implícito el que realiza el comentario irónico de la novela y hacia su autor, Isaac Rosa, que consiguió su consolidación en el mercado literario con una novela de memoria (*El vano ayer*)⁷³. No obstante, el comentario crítico no se limita a señalar la construcción del texto sino que, en sus intervenciones, ridiculiza y parodia aquellos aspectos que resultan más problemáticos o criticables⁷⁴. Además, como ya hemos señalado, esta voz tiene en cuenta y apela sistemáticamente al lector real y a su proceso de lectura. Podemos afirmar, por tanto, que el texto responde a lo que Margaret Rose señalaba como una de las características propias de las construcciones paródicas que consiste en mostrar la consciencia del conocimiento de la forma del texto, así como de su recepción y de cómo se representa el contexto en el que este surge y es recibido en este (*Meta-fiction* 90). De este modo, los textos de Rosa, mediante la metaficción, muestran su propia consciencia respecto a los aspectos de la recepción y del panorama literario y social al que pertenecen estableciendo así un diálogo entre la escritura y la recuperación memorialística, al mismo tiempo que esta relación entre ambas que encontramos en la novela de memoria dominante es parodiada (Ennis, «Lectores» 13). Esta es una característica significativa de la parodia, como explica Hutcheon:

Parody is one of the techniques of self-referentiality by which art reveals its awareness of the context-dependent nature of meaning, of the importance to signification of the circumstances surrounding any utterance. But any discursive situation, not just a parodic one, includes an enunciating addresser and encoder as well as a receiver of the text (*Theory* 85).

A la hora de acercarnos a parodias antiguas y más recientes el contexto juega un papel fundamental, e incluso habitualmente las divergencias y contradicciones que surgen

⁷³ Asimismo, la parodia también pone el foco en la condición objetual del libro mismo y de la posición del lector hacia este, ya que es empujado a reflexionar qué función desempeña el libro en el contexto en el que se encuentra y la contribución que el lector hace desde su lugar (Rose, *Meta-fiction* 123).

⁷⁴ Uno de los elementos que el lector impertinente critica constantemente y de forma mordaz es la presentación de los espacios y ambientes del sur del Estado español y de la gente que aparece en ellos son representados como («Sin olvidar esa lavandera que, a las cuatro de la tarde y mientras todos se hunden en la siesta, se coloca en la orilla del riachuelo (que líneas después se queda con menos agua y ya solo es regato) a frotar sus trapos contra una tabla para que nuestro protagonista la vea, inmóvil en su belenístico perfil» (cursiva en el original, Rosa, *Maldita* 79)); cayendo en unos convencionalismos a la hora de describir a los personajes del ámbito rural que los despoja de individualidad y de rasgos propios, los convierte en una masa predecible y estereotipada (Martín Gijón «Cambio» 39).

entre la parodia y el contexto en el que son leídas son la fuente principal de la comicidad. Y es que las expectativas del lector construidas por el contexto al que pertenecen y la ruptura de estas, influyen y determinan la recepción de estos textos (Rose, *Parody* 32-33). Es decir, que las parodias constituyen una fuente testimonial que nos ayuda a entender los pormenores no solo de su elaboración sino del contexto socio-político y literario en el que esta tuvo lugar. Por esta razón, la aparición de un texto como *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* en 2007, precisamente, el mismo año en el que la memoria adquiere respaldo legal⁷⁵, es algo que debe tenerse en cuenta. Y es que, Isaac Rosa no solo publica una parodia ridiculizadora de una novela de la memoria, sino que elabora todo un tratado en el que se dedica a ridiculizar y a criticar duramente tanto un contexto socio-político en el que, a pesar de promulgarse la recuperación restaurativa de la memoria de los represaliados del Franquismo, sigue presentándose la Transición a la democracia como un proceso modélico, como a los y las escritoras que en sus textos colaboran y apoyan la perpetuación de esta percepción⁷⁶. Desde este prisma resulta más comprensible el empleo de la parodia en tanto en cuanto esta constituye una forma de reflexionar acerca de la literatura, arte o de la cultura por medio de la cultura misma debido, principalmente, a que en ella suelen encerrarse los convencionalismos y transgresiones tanto de la cultura como de la sociedad a la que se refiere y en la que surge⁷⁷ (Hutcheon, *Theory* 109-110).

Asimismo, Isaac Rosa emplea la capacidad reflexiva de la parodia (o lo que podríamos considerar autoparodia) y de la metaficción siguiendo lo expuesto al respecto por Margaret Rose:

⁷⁵ Es el mismo año en el que se aprueba en el congreso de los diputados la *Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas a favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura*, también conocida popularmente como la Ley de Memoria Histórica.

⁷⁶ La parodia supone un medio idóneo para realizar esta reflexión ya que: «As a form of meta-fiction parody has also served to expand the corpus of fiction, contributing to progress in literary history, while also presenting critiques of the epistemological processes, structural problems, and social assumptions involved in the writing and reception of literary texts» (Rose, *Meta-fiction* 13-14).

⁷⁷ «The unique multiplicity of codes which is to be found in the parody also explain the ability of the parodist to be not only both satiric and ironic, but, in some instance, to combine both “engaged” and imaginative literature in the one work. In its most sophisticated forms, the parody, moreover, is both synthetic and analytic and diachronic and synchronic in its analysis of the work it quotes, in that it is able to evoke a past work and its reception and link it with other analyses and audiences. (...) in making its target a part of its own structure the parody, however, will not simply break away from its preceding texts, as other “strong readings” have been described as doing, but will transform them and recreate them within itself. In acting in this and other ways as a commentary upon other literary work, parody is also able to be used as “meta-fiction”, and it is this application of parody which will be seen in later chapter to have been concentrated upon into many recent modern and “post-modern” analyses of parody» (Rose, *Parody* 90).

Parody and meta-fiction are also alike in criticizing naïve views of the representation of nature in art, and in that parody is, as meta-fiction, able to demonstrate critically the processes involved in the production and reception of fiction from within a literary text, it is also able to show how literary work exists both within a particular social context and a literary tradition. Much parody is therefore both satirical and self-reflexive, or ironic, while also offering criticisms of traditional concepts of imitation. The ‘mirror’ used by some parodists will also be seen to be self-reflexive, and to have hence, as well, the function of superseding imitation. For in that self-parody can be seen to foreground the problem of over completing the task of ‘imitating’ or ‘catching up’ (as Tristram Shandy says) with the ‘self’, it also puts into doubt the thesis that the mirror, held up to its subject in the literary work, will give the reader a ‘true’ picture of the subject (Rose, *Meta-fiction* 65-66).

Es decir, la deconstrucción elaborada a través de la parodia no afecta únicamente a la obra primigenia, *La Malamemoria*, sino que se extiende al medio mismo, la novela, especialmente, a la novela de la memoria, y al mismo comentario crítico del lector impertinente, de tal manera que le corresponde al lector real decidir qué aspectos de la novela (y del paratexto) son los que deben prevalecer al terminar de leer el texto así como cuál será el discurso memorialista que hará propio. En el caso de las parodias que encontramos en la producción memorialista de Isaac Rosa, especialmente en el de *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*, lo que encontramos es una crítica no solo a una *opera prima* fallida, sino también a una concepción actual de la memoria de la guerra y de la Transición que, como veremos, no busca comprender el conflicto ni las consecuencias que siguen vigentes hoy en día sino que se ha convertido en un escenario inocuo en el que enmarcar historias melodramáticas cuando no contribuye a perpetuar una imagen y representación del siglo XX español despojándolo de cualquier posibilidad de iniciar debates o reflexiones⁷⁸. La novela de Rosa, por el contrario, mediante la parodia de esta tendencia narrativa promueve una lectura crítica y activa que cuestione el texto

⁷⁸ En ambos casos lo que encontramos es una autoparodia que es al mismo tiempo interna y externa ya que, como ya hemos señalado, se dirige tanto a *La malamemoria* y por extensión a su autor como a la tendencia literaria a la que pertenece y a sus rasgos más característicos, como explica Margaret Rose: «It is in self-parody that the meta-fictional carácter of general parody is most clearly to be seen and the locus of a hermeneutics of fiction established. The general function of parody, of analysing the nature of fiction from within fiction, is spotlighted in the mimicry of his own style the author provides a commentary to the essential features of his writing as well as to the nature of fiction as a creation –or ‘product’– of the writer: self-parody (like the play-within-the-play) both mirrors and questions the act of creating fictional worlds» (*Parody* 101). Es importante distinguir esta construcción paródica y metaficcional de los textos paródicos que emplean textos ajenos, es decir, Isaac Rosa en *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* utiliza una novela propia, sin embargo, en *El vano ayer* sí podemos encontrar fragmentos paródicos de otros textos: del *Myo Cid* y de *Coplas a la muerte de su padre*, pero también de la novela policíaca, textos periodísticos, diccionarios y manuales.

que recibe y que inicie una discusión acerca de la memoria actual sobre la violencia que ha caracterizado tanto al régimen franquista como a la Transición a la democracia⁷⁹.

Por otro lado, la recepción marca una diferencia clara entre la imitación y la parodia específicamente por la relación que se crea entre el texto parodiado y la parodia misma y que el lector identifica en las divergencias (en numerosas ocasiones con fin burlesco) que encuentra. Además, hay que tener en cuenta que en la parodia podemos identificar un doble proceso de recepción ya que esta establece una doble relación, en primer lugar, con el texto primigenio que reescribe y al que se refiere, y por otra parte, con el propio lector quien también debe considerarse receptor tanto del texto parodiado, como del paródico (Rose, *Parody* 36-37 y 39). En el caso de *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* Rosa construye un juego literario por medio de esta cuestión pues la parodia no se construye en la narración principal sino en el paratexto que alberga el comentario crítico del lector impertinente, de manera que el lector real de la reedición de *La Malamemoria* puede tener la sensación de que su lectura está dividida ya que lee al mismo tiempo el texto primigenio como su parodia (en este caso en forma de crítica). Esto responde a una de las cualidades de la parodia que señala Rose y que consiste en que en ocasiones la creación y estructuración paródica se realiza teniendo en cuenta cómo será la recepción de la misma, de tal modo que el autor/a la ha llevado a cabo dirigiéndose a un lector modelo que devuelve la respuesta esperada o esperable (Rose, *Parody* 38-39). Es decir, la construcción del comentario paródico que encontramos en la recepción del lector impertinente se realiza buscando una respuesta concreta del lector, que no es otra que adquirir una actitud crítica con respecto a las novelas de la memoria que puedan leer en el futuro.

Por esta razón, el análisis de la recepción de la parodia debe tener en cuenta la doble descodificación que el lector lleva a cabo en tanto en cuanto sabe que el texto que lee consiste en la parodia de una obra anterior. Es decir, en primer lugar, el parodiador ha descodificado el texto primigenio y producto de esta lectura crea la parodia; en segundo

⁷⁹ De esta manera, Rosa sigue los preceptos de la parodia posmoderna que explicaba Linda Hutcheon de la siguiente forma: «Parody (...) is usually considered central to postmodernism, both by its detractors and its defenders. For artists, the postmodern is said to involve a rummaging through the image reserves of the past in such a way as to show the history of the representations their parody calls to our attention. (...) postmodern parody does not disregard the context of the past representation it cites, but uses irony to acknowledge the fact that we are inevitably separated from the past today –by the time and by the subsequent history only is there no resolution of those representations. There is a continuum, but there is also ironic difference, difference induced by the very history. Not only is there no resolution (false or otherwise) of contradictory forms in postmodern parody, but there is foregrounding of those very contradictions» (*Politics* 93-94).

lugar, el lector de la parodia, si ha leído también el texto original, puede realizar una descodificación múltiple y comparativa entre el texto parodiado y la parodia. De tal manera que esta posibilidad se traduce en una cuestión de reconocimiento de las señales que el parodista introduce en su texto y que conforman la estructura de la parodia. Frente a estas señales, el lector puede presentar distintas actitudes: no reconocer la parodia, identificar la doble codificación pero no el componente humorístico, considerar el texto parodiado y a sí mismo la víctima de una burla; y por último, la «recepción ideal», que según Margaret A. Rose, consistiría en el reconocimiento de la dualidad de la parodia y el disfrute de este recurso⁸⁰ (Rose, *Meta-fiction* 26-27). En definitiva, la parodia engloba y recrea tanto el proceso de creación de un texto como su recepción de modo que todo el proceso comunicativo literario forma parte de ella y es analizado y criticado en ella⁸¹ (Rose, *Meta-fiction* 158).

La parodia altera la recepción del texto primigenio de tal forma que después de leerla resulta difícil separar el texto primigenio de ella (Rose, *Meta-fiction* 93). Es por ello por lo que las construcciones paródicas resultan de gran interés para los estudios que abordan la recepción de los textos, y es que en este tipo de textos al reflejar no solo la construcción de la ficción y de la escritura, sino también su contexto de creación y de acogida, la recepción juega un papel fundamental debido a que se dirige la atención del lector de la parodia hacia el proceso receptivo de los textos literarios además de su creación (Rose, *Meta-fiction* 107-108). Además, es importante tener en cuenta que la relación entre la construcción metaficcional y su recepción con la parodia también afecta a la ficcionalidad (o a la reflexión metaficticia) del texto, de tal modo que, como explica Linda Hutcheon:

In much metafiction the reader is left with the impression that, since all fiction is a kind of parody of life, no matter how verisimilar it pretends to be, the most authentic

⁸⁰ En palabras de la teórica Margaret Rose: «... the reception of the parody by its external reader will depend upon the latter's reading of the 'signals' given in the parody text which relate to or indicate the relationship between the parody and the parodied text and its associations. While many commentators on parody have claimed that a parody will not be recognized as such once its target, the parodied work, has been forgotten, the embedding of the parodied text within the text of the parody both contributes to the ambivalence of the parody which derives from its ability to criticize and renew its target as a part of its own structure and ensures some continued form of existence for the parodied work. Not only, moreover, does the embedding of the latter in the parody give some opportunity for the external reader to recognize it to at least some degree in their reception of its parody, but it also enables the parodist to raise the external reader's expectations for a particular work before introducing the changes which will surprise those expectations and produce the parody's comic effects» (*Parody* 41).

⁸¹ En otras palabras, la metaficción, junto con la parodia, puede extenderse y abrirse por medio de la reflexión y crítica literaria inserta en el propio texto, con el objetivo de señalar y comentar no solo la otra parodiado sino también al contexto en el que esta surgió e incluso a la recepción que este texto tiene (Rose, *Parody* 52).

and honest fiction might well be that which most freely acknowledges in fictionality. Distanced from the text's world in this way, the reader can share, with the author, the pleasure of its imaginative creation. In forcing recognition of a *literary* code, parody seems to be one important means to this paradoxical kind of narcissistic extramural involvement (*Narcissistic* 49).

En definitiva, la relevancia que tiene la recepción en toda la producción de Rosa responde a su interés por extender su reflexión y crítica más allá de los límites del texto, es por ello por lo que el autor, en sus textos, apela a la capacidad crítica de los lectores reales para que se impliquen en lo expuesto por las novelas, e identifiquen los rasgos convencionales de una tradición literaria que ha construido una memoria en la literatura caracterizada por su comodidad y por no plantear conflictos más allá de los resueltos en la novela (Ennis, «Lectores» 14). En resumen, la parodia que se realiza de la ópera prima tiene como objetivo final reincidir en la problemática que existe por la derivación de ciertas posturas narrativas sobre la guerra y su desideologización (Amar Sánchez, *Instrucciones* 67-68).

No obstante, tanto en *El vano ayer* como en *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* la parodia y la presentación del proceso de recepción de las novelas están estrechamente relacionadas con la reflexión metanovelística y metamemorialística de manera que no podemos separarlas⁸². Así, mientras que en *El vano ayer* la narración y la reflexión metaficcional consiste, como ya hemos dicho anteriormente, en la parodia de la elaboración de las novelas más conocidas y representativas del *boom* de la memoria⁸³. En

⁸² Margaret Rose, en su trabajo *Parody // Metafiction. An analysis of parody as a critical mirror to the writing and reception of fiction* ya mencionaba e insistía en la importancia de atender a la capacidad crítica y metaficcional de la parodia: «Such literary examples as the above should show parody to be a critical form of fiction and a multi-faceted phenomenon not only within satire, but within literary history as such. One way of defining parody would include etymological, historical and sociological perspectives would be to define it as a literary work perceived by the reader as juxtaposing preformed language material with other linguistic or literary material in an incongruous manner in a new context, to produce a comic effect. But it should be remembered that the definition serves only as a signpost to further analysis. The heuristic function of dialectical parody in changing opinion is an issue which goes beyond specific textual analysis and may also be linked with its epistemological function of introducing change into the work of a writer, and into the broader context of the inherited literary tradition from within which he or she writes. The limits of metafiction, and the limits of meta-criticism as we find it in such parodies, will also be discussed in the text section. (...) Works of general parody often offers analyses of the processes of composing and receiving texts –and may, in phenomenological terms, also comment on the difference between the processes of understanding and receiving, and between reflexion and recognition. As both a form of reflexion and as meta-fiction, meta-fictional parody also, however, raises the philosophical problems of the independence of meta-language from its own criticism, of the possibility of meta-actions being of a 'higher' order to the statements or actions they describe, and, hence, of the possibilities of revolutionizing the functions of literary language or general discourse» (Rose, *Parody* 79).

⁸³ Se pretende alejar de la propuesta ontológico-literaria de textos como *Soldados de Salamina*, que consistía en el desvelamiento de una verdad histórica por medio de la construcción de una verdad literaria que pareciera más verídica que la realidad, para lo cual, el autor presentaba una forma estética, el «relato real», que servía para unir ficción y realidad de tal manera que la inmersión del lector en la narración le

el caso de *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* no se construye una reflexión metaficcional por medio de la parodia de la ópera prima, sino que, como ya hemos dicho, se explicita la recepción de un lector modelo (cuyas características principales se presentan en *El vano ayer*) que muestra una lectura crítica al mismo tiempo que parodia e ironiza sobre la elaboración literaria tanto de *La Malamemoria* como de la novelística de la memoria a la que pertenece. Es decir, Isaac Rosa convierte un elemento epitextual⁸⁴ en parte del artefacto narrativo para elaborar una propuesta paródica que señala y enumera los rasgos y tendencias novelísticas que resultan contraproducentes para la labor memorialística que el autor se proponía llevar a cabo.

5.4. Aspectos formales de *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*

Como otras novelas de memoria de los 90 y primeros 2000, *La Malamemoria*, la *opera prima* del autor que se critica en *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*, se caracteriza por el empleo de una investigación detectivesca para desarrollar la trama principal, pero posee algunos rasgos propios que la distinguen de estos relatos y de la literatura detectivesca (Mecke, «Busca» 125). Esto es, la principal diferencia que encontramos en *La Malamemoria* es que el centro del relato no es tanto la muerte de

impidiera reflexionar acerca de la construcción del texto y de su condición de artefacto que busca un fin concreto. Por el contrario, en *El vano ayer*, el narrador (y detrás de él, Isaac Rosa) apuesta por una estética que no solo muestra los entresijos de la elaboración literaria, sino que hace hincapié en la responsabilidad de los y las escritoras a la hora de abordar temas relacionados con pasados traumáticos así como en la necesidad de reflexionar acerca de la novela de memoria y de su idoneidad para recrear este tipo de momentos históricos (Llored 286-287).

⁸⁴ Entendemos epitexto como lo define Genette: «Es epitexto todo elemento paratextual que no se encuentra materialmente anexo al texto mismo en el mismo volumen, sino que circula en cierto modo al aire libre, en un espacio físico y social virtualmente ilimitado. (...) El destinador es casi siempre el autor, secundado o no por uno o muchos interlocutores, y relevado o no por un mediador, profesional o no. Pero puede también tratarse del editor (volveré sobre esto) o de algún tercero *autorizado*, como en los casos de reseñas más o menos “inspiradas” –pudiéndose llegar en este caso como mucho hasta el apócrifo pseudoalógrafo. La característica del destinatario es que no es jamás sólo el lector (del texto), sino alguna forma de público, que puede no ser lector: público de un diario o de un medio electrónico, auditorio de una conferencia, participantes de un coloquio, destinatario (individual o plural) de una carta o de una conferencia oral, e incluso –en el caso del diario íntimo– el mismo autor» (*Umbrales* 295-296). Así, otra de las alteraciones que realiza Rosa consiste en que el destinatario de este comentario no es el autor de *La Malamemoria* sino los lectores de las de memoria.

Mariñas como reconstruir la vida de este hombre, y será esta indagación la que vertebré la narración y constituya el núcleo del relato⁸⁵ (Martínez Rubio, «Investigaciones» 78).

5.4.1. Estructura

En primer lugar, consideramos importante detenernos brevemente en la organización cronológica de la novela. *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* posee cuatro planos temporales interconectados y combinados constantemente en la narración que pueden dar lugar a cierta confusión. Los cuatro planos a los que nos referimos son los siguientes: una crítica que un lector implícito realiza en 2006-2007 de una novela escrita en 1998-1999 que narra una investigación realizada en 1977, pero sobre sucesos acontecidos en la Guerra Civil y en la posguerra (1936 y ss.) (Mecke, «Busca» 130-131). Así, tenemos un relato que abarca gran parte del siglo XX y que es criticado desde una perspectiva actual en la que la novela de la memoria se considera una tendencia literaria, generalmente, mal dirigida y ejecutada y necesitada de una renovación absoluta.

En cuanto a la subdivisión interna del relato, la novela consta de cinco partes, dos de las cuales contienen apéndices (la primera y la tercera), y de un epílogo. Asimismo, es importante mencionar que esta subdivisión solo se refiere al texto correspondiente a la narración de *La Malamemoria*, ya que el comentario crítico del lector impertinente va incluido, como ya hemos señalado anteriormente, inmediatamente después de cada capítulo, estas intervenciones no se reducen a las secciones de las que consta la diégesis principal sino que también critica la elección de las citas introductorias y los títulos de algunas partes⁸⁶. Las cinco secciones de las que consta *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* reciben los siguientes títulos: «La busca», «Alcahaz», «La malamemoria», «Donde se relatan otros hechos que allí tuvieron lugar» y «Breve tragicomedia final»⁸⁷.

⁸⁵ Este es el mismo esquema narrativo y premisa que utilizará Javier Cercas en *Soldados de Salamina* (2001) con mayor éxito. Asimismo, esta se convertirá en una suerte de fórmula que caracterizará a un gran número de novelas que abordan la Guerra Civil española y la dictadura franquista cuyas tramas están vertebradas por medio de una investigación y proceso de reconstrucción del pasado desde el presente (Martín Gijón, «Cambio» 34).

⁸⁶ Las aportaciones a este respecto las trataremos en el apartado que dedicamos al aparato paratextual del libro.

⁸⁷ En los comentarios que el lector impertinente hace a los títulos de las dos últimas partes podemos observar el tono sarcástico y el tipo de críticas que imperan en su comentario: «*En la caprichosa titulación de los capítulos de la novela no podía faltar un guiño clásico, a la manera cervantina. Ahí queda*» (cursiva en el original, Rosa, *Maldita* 381) o «*La personalísima y originalísima forma de titular los capítulos no desfallece. Ahora se nos anuncia una “Breve tragicomedia final”, para así tocar todos los palos*» (cursiva en el original, Rosa, *Maldita* 407).

Los tres primeros corresponden a la investigación y al descubrimiento de lo sucedido en Alcahaz y de su ocultamiento hasta el momento en el que el protagonista lo destapa, mientras que los dos últimos hacen referencia a la resolución de la situación de las habitantes del pueblo fantasma y del giro sorpresivo final que revela que Mariñas había fingido su muerte.

La primera parte, «La busca», abre *in medias res*, mediante una marca temporal se nos hace saber que la narración principal tiene lugar el 5 de abril de 1977 cuando Julián Santos emprende un viaje al sur con el objetivo de encontrar un pueblo al parecer fantasma y con el que será un motivo recurrente y anunciador de lo sucedido en el pueblo: un camión lleno de hombres que se dirigen a un lugar indefinido. El relato de la travesía hacia el descubrimiento de Alcahaz se intercala con distintas analepsis en las que se presenta al protagonista y se nos cuentan las circunstancias en las que recibió y aceptó el encargo que lo ha llevado a realizar este viaje al mismo tiempo que se nos avanza el otro conflicto que marca al protagonista: un trauma infantil. De hecho, en el último capítulo de esta sección, se presenta al protagonista encontrando la senda escondida y olvidada que lleva a Alcahaz y a continuación se introducen dos analepsis en las que se nos narran por una parte, el momento en el que Santos lee por primera vez el nombre del pueblo y por otro, su niñez como hijo de un guerrillero escondido en el monte.

Esta primera parte cierra con un apéndice en el que se introducen cuatro entrevistas que, suponemos, realiza Julián Santos y que nos sirven para conocer mejor el pasado de Mariñas antes de la Guerra Civil. Mediante las declaraciones de los entrevistados se presentan las dos caras del cacique: por una parte, Valentín Luque, un amigo cercano, y un antiguo empleado se dedican a ensalzar la figura del fallecido. Por el otro, encontramos las voces de Alonso Mariñas, sobrino de este muestra un rencor profundo por el abandono al que Mariñas sometió a su madre tras el fusilamiento de su padre, que al contrario que Gonzalo, era socialista y luchó contra el golpe de Estado; y la de una monja que conoció en un convento de Linares, a Carmen Mariñas, hermana del cacique, quien le cuenta cómo esta fue violada repetidamente por el padre de ambos sin que Gonzalo Mariñas hiciera nada para evitarlo⁸⁸.

⁸⁸ «Por Carmencita supimos, cuando llegó esa primera vez al convento, la ‘relación especial’, por decirlo así, que ella tenía con su padre. El viejo Mariñas, el padre de Gonzalo y Carmencita, ya había enloquecido por esas fechas, y parece que en su locura confundía a su hija Carmencita con su esposa Carmen, a la que había perdido muchos años atrás. Es una historia muy confusa, yo no sé qué demencia poseía a ese hombre como para tomar a su hija por su esposa. Por lo visto, siempre fue un hombre violento, rabioso; y la

La segunda parte recibe el título de «Alcahaz» y en este lugar es donde transcurren los hechos que se cuentan en ella. Comienza con la llegada del protagonista al pueblo fantasma de noche, lo cual revive los recuerdos infantiles que van desgranando los pormenores del trauma que conoceremos más adelante. En esta parte se intercalan narraciones de lo que le ocurre a Santos en Alcahaz con mujeres enajenadas que lo confunden con sus maridos y padres y finalmente lo persiguen hasta que consigue volver al coche y salir del pueblo, con una suerte de borradores de las memorias de Mariñas que le encargaron escribir y en las que incluye aspectos de la vida de este que debería dejar fuera del libro para que cumpla con las directrices del encargo de la viuda⁸⁹.

La tercera parte, «La malamemoria», comienza con la rememoración de Santos de la detención de su padre guerrillero y su determinación de abandonar el trabajo para la viuda y destapar lo que ha ocurrido en Alcahaz. Con este fin regresa a Lubrín, donde conoce a Ana y a su madre, Amparo, una antigua vecina del pueblo fantasma que le cuenta el suceso que vincula a Mariñas y Alcahaz y que explica la razón por la que este quiso enterrar definitivamente lo ocurrido mediante la biografía que Santos está elaborando. Los últimos capítulos de esta parte muestran a Santos volviendo a Alcahaz acompañado de Ana que quiere ver lo que ha escuchado por boca de su madre con sus propios ojos. No obstante, en lugar de a las mujeres enfermas, encuentran a un «topo»⁹⁰ que lleva

demencia de sus últimos años le agravó su rabia, se tornó posesivo con la hija que creía esposa, como queriendo atraparla definitivamente para enmendar la pérdida de años atrás, como si la vida le diera una segunda oportunidad de retener a su mujer, encarnada ahora en su hija. Gonzalo, que era un par de años menor que Carmencita, se había hecho ya cargo de los negocios del padre, pues este estaba incapacitado por la demencia para controlar las explotaciones. Es verdad que Gonzalo pasaba poco tiempo en la casa, pero él conocía de sobra la relación a la que el padre obligaba a la hija. Gonzalo lo sabía, y aun así la obligó a seguir en la casa, con el pretexto de que tenía que cuidar al padre enfermo. Él tenía dinero como para contratar el mejor equipo de enfermeras, pero no quiso, porque en verdad nunca le importó lo que le ocurriera a su hermana» (Rosa, *Maldita* 147-148).

«El autor nos entrega, tal cual, un relato folletinesco, incluso de folletín de saldo. Y parece ser consciente de sus debilidades pues él mismo se refiere al “carácter de melodrama barato”, y a cómo la crueldad, el mal, “nos resultan imposibles, ficticios, de una ficción de novela romántica o de opereta pobre”. Es consciente de ello, pero no lo evita, sino que graciosamente se pone la venda –la de antes de la herida, y la de los ojos que no quieren ver–. Y dando así por hecho, afirmando incluso, que este tipo de relatos son inverosímiles, pierde ya todo miedo de resultar creíble, y se lanza por el barranco del folletín más sonrojante, con hermano monstruoso, incesto padre-hija, embarazo maldito que acaba fatal, joven echada a perder y que se deja morir en un convento...» (cursiva en el original, Rosa, *Maldita* 150).

⁸⁹ «Queda siempre, de alguna manera, un silencio último, un lugar oscuro de donde no escapan las palabras, cerrada franja de sombra en la que nos escondemos y nos esconden. Queda esa parte que no podría contar de Mariñas aunque quisiera, no solo porque la viuda me pague para lo contrario –para dar forma de palabra al silencio, a lo oscuro–, sino porque en realidad no importa, nadie querría recordarlo, pertenece ya a un pasado que destruimos tiempo atrás, maldito pueblo de lotófagos. La parte de las memorias de Mariñas que no podría escribir, la que debería falsear o no contar, podría ser algo así –siempre que pudiera contar la verdad...» (Rosa, *Maldita* 228).

⁹⁰ Ya hablamos de esta cuestión en el análisis de la cuarta derrota de *Los girasoles ciegos*.

escondido desde que todos los hombres salieron del pueblo para no volver. Se introduce, asimismo, un ensayo acerca de las personas conocidas como «topos» en el que se describen las circunstancias que todos ellos comparten. La tercera parte de la novela cierra con la conversación que Santos y Ana mantienen con el topo de Alcahaz en la que le explican lo ocurrido desde que se escondió: el abandono del pueblo, la enfermedad de sus habitantes, el fin de la Dictadura, etc. De la misma manera que al final de la primera parte, se incluye un apéndice, bajo el título «La malamemoria de Santos», en el que se cuenta, con todos los detalles, cómo se produjo la detención del padre del protagonista así como su implicación en este suceso, lo cual provocó el trauma que lo aqueja.

En la cuarta parte, un grupo formado por Santos, Ana, Amparo y distintas autoridades de Lubrín se encaminan a Alcahaz para destapar la situación de sus habitantes e intentar ayudarlas en la medida de lo posible. Esto marca el fin del abandono del pueblo y de las mujeres supervivientes y la probable recuperación de la memoria de lo ocurrido. Tras todo esto, Santos y Ana tienen una cita que adelanta el camino que tomará el protagonista al final de la novela.

La quinta y última parte abre con el regreso a Madrid de Santos, que antes de emprender camino, hace una parada para visitar el cementerio donde fueron fusilados los hombres y niños de Alcahaz, y con la recreación de cómo fue la matanza en una analepsis que resuelve la recurrente imagen de la camioneta llena de hombres que no se sabía a dónde se dirigían. De este modo se cierra y termina definitivamente con la incógnita que suponía la imagen repetida en la novela que presentaba a los hombres de Alcahaz camino a su fusilamiento⁹¹. Una vez llega a Madrid se dirige a la mansión de los Mariñas para

⁹¹ «Si te acercas a la pared exterior del camposanto, podrás encontrar algunos agujeros en la piedra, podrás tocar los impactos de bala, como llagas hundidas en las que rozas los dedos con respecto. Si buscas bien, si te arrodillaras y escutaras el terreno a ras del suelo, tal vez descubrirías, no es tan difícil, un leve desnivel en el terreno, un montículo que no es natural, tierra removida aún después de tantos años, imagina lo que habrá dejado enterrado, la grieta honda donde se consumen o ya se consumieron los cuerpos de decenas de hombres, padres, maridos, niños» (Rosa, *Maldita* 410). Este pasaje también se convierte en el objeto de las críticas del lector: «*En la despedida de Alcahaz, de la región, del sur, nuestro autor quiere rendir homenaje (y dar una sepultura digna y literaria) a los asesinados, así que se pone solemne, con un tono entre fúnebre y emotivo, que condiciona nuestro comentario, temerosos de que una crítica literaria pueda tomarse como oprobio a la memoria de los muertos (...) Pero el tono decoroso y enlutado se echa a perder cuando nuestro autor decide, una vez más, amortizar su omnisciencia autoral y liquidar todo resto de elipsis, no dejar nada sin contar, detallar todo, que no quede nada a la imaginación del lector. Así, cierra el viaje al sur con el relato pormenorizado de la ejecución de los hombres de Alcahaz, que todos podíamos haber imaginado e ilustrado con tantos relatos e imágenes de asesinatos masivos, cada uno los habría visto morir según su experiencia lectora (o personal, que también habrá casos). (...) Y es que en ese relato de agotada omnisciencia cuando el capítulo, hasta entonces casi contenido, se malogra por la aparición, una vez más, del villano, del malo malísimo, de ese Mariñas al que le duele la cara de ser tan malo y tan truhan*» (cursiva en el original, Rosa, *Maldita* 414-415).

enfrentar a la viuda, pero en su lugar solo encuentra a la criada quien le dice que la señora pasa los fines de semana en una casa en la sierra. Cuando llega a la casa de la sierra empieza la breve tragicomedia final, que da título a esta última parte, en la que el texto cambia y adopta la forma de un guion teatral o texto dramático, y que tiene como centro el descubrimiento de que Mariñas no ha muerto sino que ha fingido su muerte para limpiar su imagen por medio de un escritor «negro» como Santos. El protagonista lo enfrenta y amenaza con sacar a la luz todas las cosas que ha averiguado en su viaje al sur acerca del pasado de Mariñas. Sin embargo, no se especifica al final de la novela si llevó a cabo esta exposición del pasado criminal del cacique.

Por último, el epílogo muestra a Santos volviendo al sur a vivir su vida junto a Ana.

5.4.2. Análisis narratológico

La construcción narratológica de *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* se caracteriza, primordialmente, por tres características⁹². En primer lugar, el empleo de anacronías, que sirven por una parte para interconectar los distintos planos narrativos en los que se divide la diégesis, además de dar información al lector acerca del pasado de los personajes y del desarrollo de la trama, y por otra, la aparición recurrente de una prolepsis, introducida siempre mediante la misma fórmula: «Sabrás después...» (Rosa, *Maldita* 25) utilizada por una de las voces narradoras, siendo esta forma de enunciar el relato lo que la caracteriza, y que avanza la resolución del misterio planteado al principio de la novela.

En segundo lugar, encontramos dos sucesos a los que se alude y que son relatados reiteradamente: el primero de ellos corresponde con la tragedia de Alcahaz anunciada por la prolepsis que ya hemos comentado; el segundo relato iterativo lo constituye la recuperación fragmentaria y repetitiva de la infancia del protagonista, que sirve, para recalcar cómo el trauma de su niñez sigue afectándole de tal manera que siente que éste le acecha y persigue alterando su salud mental e influyendo en su implicación personal en el conflicto alrededor de la figura de Mariñas.

En último lugar, resulta llamativa la combinación de discursos que introduce Rosa en la novela pues junto a la diégesis principal encontramos por una parte, un anexo en el que se incluyen entrevistas que recogen los testimonios de personajes que no forman parte

⁹² Para realizar este análisis no hemos basado en el texto *Figuras III* de Gérard Genette del que también hemos obtenido la terminología que utilizamos para referirnos a los rasgos narratológicos en los que nos detendremos en este apartado.

de la trama pero que aportan información relevante acerca de Mariñas, y por otra, el cambio de género literario de la última parte, ya que en ella la novela se transforma en un texto teatral que presenta la confrontación final entre los dos personajes principales. Lo mismo ocurre con la perspectiva narrativa que encontramos en el texto, ya que, al fusionar tres voces narradoras (las que pertenecen a *La Malamemoria*) que se presentan mediante las tres personas verbales, se fusionan discursos interiores y exteriores de forma que se incluyen las tres posturas narrativas descritas por Genette: el héroe-protagonista (Santos en primera), el testigo (Mariñas narra el viaje de Santos en segunda) y el narrador omnisciente en las analepsis (en tercera persona).

5.4.3. Los narradores de *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*

Para poder analizar las distintas voces y distintos discursos que encontramos en *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* debemos establecer una distinción entre los dos niveles narrativos identificados por Genette, por una parte, en el nivel más externo del texto, denominado extradiegético, se encontrarían las dos voces propias de la reedición de la *opera prima* de Rosa, es decir, la del autor implícito que nos advierte de la presencia de un lector que sabotea la lectura de la novela. Este lector, que corresponde con la segunda voz, introduce, como ya hemos dicho reiteradamente, un comentario crítico mediante una metalepsis que comprende todo el libro⁹³. De esta manera, debido a la metalepsis a la que nos referimos, el lector pertenecería a un nivel metadieético de la narración que cumple una función explicativa (Genette, *Figuras* 287-288) dada la intención analítica y crítica a la que ya hemos aludido⁹⁴.

⁹³ El término metalepsis sirve para identificar las transiciones entre niveles del relato que en numerosas ocasiones se presentan como juegos narrativos: «Todos esos juegos manifiestan mediante la intensidad de sus efectos la importancia del límite que se las ingenian para rebasar con desprecio de la verosimilitud y que es precisamente la narración (o la representación) misma; frontera movediza, pero sagrada, entre dos mundos: aquel en que se cuenta, aquel del que se cuenta» (mantenemos la cursiva del original, Genette, *Figuras* 291). En un texto posterior, y que recibió precisamente el título de *Metalepsis*, el teórico francés reflexionó con mayor detenimiento acerca de esta figura y planteó lo siguiente: «...considero razonable destinar de ahora en más el término *metalepsis* a una manipulación –al menos figural, pero en ocasiones ficcional (más adelante volveré a esa gradación)– de esa peculiar relación causal que une, en alguna de esas direcciones, al autor con su obra, o de modo más general al productor de una representación con la propia representación» (Genette, *Metalepsis* 15).

⁹⁴ Todo ello sin renunciar a la que Genette considera la característica principal de este tipo de construcciones: «Con todo, lo propio de los dispositivos metadieéticos es incitar a su transgresión, que es uno de los alcances de nuestra figura. El procedimiento metaléptico más original consiste, para la escena que nos ocupa, en introducir de alguna forma la modalidad narrativa de la novela en la acción de la obra teatral de la que pretende sólo relatar una función, tratando los personajes de esa farsa en abismo como si fueran además personajes de la novela que sirve de marco» (*Metalepsis* 52-53). Es decir, de algún modo,

En un segundo lugar, estaría el nivel diegético o intradiegético, que corresponde con el relato recogido en *La malamemoria* en la que encontramos las tres voces narradoras principales que dan cuenta tanto de la investigación y de la vida del protagonista, Julián Santos, como de la historia trágica del pueblo de Alcahaz. En primer lugar, la voz que abre el texto empleando la segunda persona, dirigiéndose a un narratario intradiegético⁹⁵ y que se centra en el viaje del protagonista al sur así como de enunciar la prolepsis que se convierte en una suerte de *leit-motif* en la novela y que anuncia el pasado traumático de Alcahaz⁹⁶. Al final de la novela, en el capítulo que corresponde a la tragicomedia final, sabemos que el narratario al que se dirige el narrador que se expresa mediante la segunda persona es el propio Julián Santos y que el narrador tras esa voz no es otro que Gonzalo Mariñas⁹⁷. Ambos personajes no se conocen hasta el final de la novela, de manera que aunque es la voz que anuncia el desenlace del enigma tras Alcahaz, no puede saber con seguridad las acciones realizadas por Santos de forma que emplea en numerosas

en *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* la ruptura y sabotaje del proceso de lectura lineal sirve tanto para transgredir sus límites como para explicarlo y reflexionar sobre él.

⁹⁵ «Como el narrador, el narratario es uno de los elementos de la situación narrativa y se sitúa necesariamente en el mismo nivel diegético; es decir, que *a priori* no se confunde más con el lector (ni siquiera virtual) de lo que se confunde necesariamente el narrador con el autor. A narrador intradiegético narratario intradiegético, (...) los únicos en designar las marcas de “segunda persona” eventualmente presentes en el texto, de igual modo que las que encontraremos en una novela epistolar no pueden designar sino al corresponsal epistolar. Nosotros, los lectores, no podemos identificarnos con esos narratarios ficticios, de igual modo que esos narradores intradiegéticos no pueden dirigirse a nosotros, ni suponer nuestra existencia» (Genette, *Figuras* 312-313)

⁹⁶ «(Sabrás después, ahora no importa, no todavía, que esta es la misma carretera que recorría, muchos años atrás, el camión con los más de treinta hombres a bordo. (...) escenario único para el camión cubierto de trapos como banderas, que caminaba lento, casi anciano, con más de treinta hombre a bordo, hombres de la tierra, maduros ya del tiempo, unos más viejos que otros, incluso algunos niños, divertidos por el paseo del camión, por la cercanía de la guerra acaso, porque los niños nunca pueden adivinar la tragedia, el mundo es una fiesta todo el día. Rostros sonrientes, todos cenceños, de poca carne o mucho hueso, barbas dejadas de navaja, pieles reventadas de sol, ojos que esconden el miedo tras expresiones de alegría, cigarrillos compartidos, canciones antiguas en voz baja, coro de hombres que cruza la tierra hacia el romper del horizonte)» (Rosa, *Maldita* 25).

⁹⁷ «Enmudeces de nuevo. No tiene sentido que intentes explicarle todo a la mujer, ella no entrará en razón. (...) Entonces, en este momento, las puertas se abren, y los dos volvéis los ojos hacia quien llega. La mujer se vuelve sin sorpresa, soltando por fin el llanto; **tú**, tampoco sorprendido del todo con **mi** llegada, tan solo algo confundido, **reconociendo al hombre** que lleva una bata fina y fuma un cigarro largo **con el mismo gesto que habías visto en las fotografías**, escuchando ahora **mi voz** por primera vez» (la negrita es nuestra, Rosa, *Maldita* 431-432). El lector impertinente, por su parte, critica la teatralidad del regreso sorpresivo de Mariñas: «*Llegamos, pues, al momento culminante de la trama, cuando caen las caretas, cuando el malo que creíamos muerto aparece para sorpresa de nuestro héroe, que le mira con asombro y dice: “¿Tú? Pero, ¿cómo...?”*», mientras el malo malísimo ríe a carcajadas, divertido en su ingeniosa maldad» (cursiva en el original, Rosa, *Maldita* 437). La revelación, que en este caso pretende ser sorpresiva de Mariñas como uno de los narradores de la novela también forma parte de las características de la metalepsis: «Sin duda podríamos, al estar tan bien encaminados, anexar a la metalepsis ese tipo de relatos, si no fantásticos, al menos paradójicos o sofisticos, en que la identidad de un personaje se ve desmentida *in extremis* por un cambio de rol narrativo» (Genette, *Metalepsis* 133).

ocasiones construcciones predictivas⁹⁸ conjeturando acerca de lo ocurrido en el periplo así como de las sensaciones que el protagonista debe experimentar a lo largo de este (Rossi 322).

En segundo lugar, estaría la voz intradiegética del protagonista quien empleando la primera persona narra su peripecia investigadora desde que asume el encargo de las memorias así como del proceso de escritura de estas en las que descarta información perjudicial. Se trataría por lo tanto de un relato enmarcado en la narración principal compuesta por la voz de Mariñas que ya hemos comentado; la tercera y última voz, corresponde a un narrador omnisciente y heterodiegético que aparece a partir de la segunda mitad del texto y es el encargado de contar la realidad que Santos encuentra en Alcahaz y las consecuencias que esto tiene en él: una suerte de catarsis que lo empuja a involucrarse en destapar los crímenes de guerra de Mariñas, que expresa al final de la novela en su viaje de regreso a Madrid. Esta voz es, asimismo, la que introduce otro relato enmarcado que recoge el trauma infantil de Santos.

Por otro lado, a lo largo de la novela encontramos breves relatos enmarcados en voces de distintos personajes a los que Santos entrevista para conocer la vida de Mariñas, forman parte de estas los testimonios de varias personas del pasado de este hombre recogidas en el apéndice al que ya nos hemos referido; pero también las narraciones de Amparo, quien revela la masacre de Alcahaz y su condena al olvido, así como la historia del topo que Santos y Ana encuentran la primera vez que van juntos al pueblo. Todo ello responde a construcciones metalépticas de manera que podríamos considerar que esta forma narrativa no es introducida con la figura del lector impertinente sino que ya formaba parte del texto primigenio y su comentario crítico no sería sino una más del conjunto de metalepsis que podemos encontrar en *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*, como explica Genette:

A decir verdad, la ficción es nutrida y poblada, de punta a punta, por elementos provenientes de la realidad, materiales o espirituales; recién se identifica como reales la avaricia de Harpagón o la ambición de Rastignac cuando hay una idea de avaricia o de ambición que formaron para sí el autor y su público al contacto con la vida real, y con otras creaciones dramáticas o novelescas. Esa perpetua y recíproca transfusión que se

⁹⁸ «Dejarás la región, temprano en la mañana, pero antes harás una última parada, elegirás un breve camino que se desvía a la izquierda de la carretera, por el que el coche cojea con problema, hasta llegar a un pequeño cementerio a menos de cincuenta metros de la carretera, un recinto escaso de paredes chatas y blancas, un único ciprés levantado en el centro como himno fúnebre. Aparcarás el coche junto a la tapia encalada de un camposanto que es igual al de tantos otros pueblos de este sur enterrado, igual también al cementerio de tu pueblo, donde dos lápidas te reclaman cuando quieras escuchar» (Rosa, *Maldita* 409).

produce entre diégesis real y diégesis ficcional, y de una ficción a otra, es por sí sola el alma de la ficción en general, y de cualquier ficción en especial. Cualquier ficción está impregnada por distintas metalepsis (*Metalepsis* 154).

5.4.4. Personajes

5.4.4.1. Protagonistas y narradores

5.4.4.1.1. Julián Santos

Es el protagonista, uno de los narradores y el foco principal de todos los relatos que encontramos en el libro, ya que tanto la voz de Mariñas que narra en segunda persona como el narrador omnisciente siguen o se dirigen a Julián Santos. Es un profesor de instituto que también trabaja como escritor «negro», es decir, que escribe discursos y libros por encargo que finalmente firmarán otros, principalmente hombres pertenecientes al gobierno franquista o de ideología fascista; y que, en el momento en el que se sitúa el argumento, buscan limpiar su pasado fascista para adecuarse a la corrección política. Santos, que debido a una niñez traumática dice no tener ningún vínculo con la guerra civil española y que nunca se ha implicado en ningún movimiento para acabar con el Franquismo aunque tampoco simpatice con el régimen dictatorial. Así, mientras que al principio de la novela Santos presenta una actitud ambigua respecto a la situación política del país, tampoco tiene una perspectiva crítica beligerante y se beneficia personalmente de la perpetuación de la impunidad. Como ya hemos visto, su actitud cambia al conocer la historia de Alcahaz. El descubrimiento de la vigencia de las consecuencias de la violencia para las habitantes de este lugar, así como el regreso de los recuerdos infantiles que le provocaron un trauma alteran totalmente su percepción de la guerra, de la Dictadura y especialmente de la Transición a la democracia.

5.4.4.1.2. Gonzalo Mariñas

Gonzalo Mariñas constituye un enigma que tiene que ser desvelado. Se trata de un cacique que apoyó y financió el golpe de Estado de 1936 y que más tarde se aprovechó de la victoria fascista para enriquecerse por medio del saqueo y la especulación de las tierras del sur. Con la llegada de la Transición, sin embargo, no consigue hacerse un hueco en el nuevo sistema político y sufre una persecución mediática porque salen a la luz sus formas de hacer dinero durante el régimen franquista y su estrecha relación con el gobierno dictatorial. Como el resto de personajes carece de profundidad y redondez, se

trata de un cacique que representa al bando vencedor de la contienda, que no solo conspiró contra un gobierno republicano legítimo sino que participó en la represión y más tarde se enriqueció gracias al expolio. Incluso se le presenta como un violador, siendo este el incidente que provoca el conflicto con la gente del Alcahaz y, consecuentemente, su ansia de venganza la cual consume mandando asesinar a todos los hombres del pueblo y condenando a las mujeres a un aislamiento absoluto y a la localidad a la desaparición de la memoria.

5.4.4.2. Personajes secundarios

Como veremos, los personajes secundarios más relevantes de la novela son aquellos que determinan la investigación de Santos así como su desarrollo personal. Por ello, en este apartado vamos a ocuparnos de las mujeres con las que este entabla relaciones o diálogos en los que bien se van descubriendo las respuestas a las incógnitas con las que se encuentra el protagonista bien las conversaciones en las que deja ver su visión de la situación, de la historia y de su propio lugar en lo que sucede. Todos estos personajes que alteran el devenir de la historia o que influyen irremediabilmente en el protagonista son femeninos, de tal manera que ellas son las que encarnan tanto la conservación de la memoria traumática como las interlocutoras que dan espacio a la reflexión acerca de lo que descubren y a profundizar en esta realidad, lo cual resulta fundamental en la toma de conciencia del protagonista.

5.4.4.2.1. Viuda de Mariñas

Es la que se pone en contacto con Santos para que escriba las memorias y la que supervisa su trabajo los primeros meses de investigación del escritor. Es la principal defensora de Mariñas y la que está dando la cara y haciendo frente públicamente a la campaña desprestigiante a la que están sometiendo la imagen de su marido. Desaparece en la parte central de la novela porque su matrimonio con Mariñas sucedió bastante después del incidente en Alcahaz y de su participación en la Guerra Civil. Reaparece al final, cuando Santos vuelve a Madrid para enfrentarla por lo que le ha ocultado del cacique. Sin embargo, en este momento la viuda desaparece y se diluye en la narración y es eclipsada por la aparición estelar de Mariñas. El lector impertinente critica duramente la mala construcción de este personaje.

Así, con la pretensión de dibujarnos a una señora que oscila entre la rabia y la neurosis, y desde esa seguridad de que son los gestos los que hablan por sí solos, nos topamos con una viuda que, aparte de ser aristocráticamente flaca y de manos delgadas «de dedos agudos y venas azuladas», despliega en unos pocos minutos de conversación tal exageración de posturas, movimientos, expresiones y tics, que suponemos a su interlocutor agotado tras presenciar ese huracán de gestos sobreactuados. (...) En el caso de la viuda, no nos quedemos en sus gestos. También su discurso es teatral, también sus palabras suenan a impostadas. Desde la solemnidad de algunas expresiones que se pretenden decididas y rabiosas (con ese imperativo párrafo final que suponemos pronunciado con el ceño arrugado y enseñando los dientes mientras destroza el tresillo con las uñas), hasta esa risible interrupción subrayada con puntos suspensivos: «Es fácil entender que mi marido eligiera el sui... La muerte forzada...», que esperamos pronunciada con prolongado parpadeo y respiración profunda mientras contrae los glúteos y algunos músculos más (cursiva en el original, Rosa, Maldita 45).

5.4.4.2.2. Laura

Es el primer personaje que representa el interés amoroso-afectivo-sexual del protagonista. Se trata de una mujer más joven que él y con una implicación y conciencia ideológica, al parecer, más sólida que la del protagonista, incluso critica su trabajo «negro» y su indiferencia por los cambios políticos que están teniendo lugar en el momento en el que se sitúa la narración: la Transición española. Aparece muy brevemente al principio y al final de la novela. Su construcción es duramente criticada por el lector impertinente pues funciona como contrapunto del protagonista y no tiene entidad propia.

La torpeza del autor para construir personajes, especialmente los femeninos más allá de caracterizaciones tópicas (la viuda de hielo, la criada de pechitos), gana un nuevo trofeo con el personaje de Laura, mera comparsa sin identidad, introducido en la novela con la única misión de dar réplica fácil al protagonista, pero también reforzar sus atributos mediante el demérito propio. En otras palabras, el androcentrismo del autor, común a tantos autores, construye un personaje femenino menor para que el masculino gane altura por contraste (cursiva en el original, Rosa, Maldita 102).

De hecho, su principal aportación a la novela es que, debido a que siendo filóloga es la que explica el significado del nombre del pueblo «Alcahaz». Constituye también la contrapartida ideológica y generacional de Julián Santos, pues se trata de una joven muy comprometida políticamente (se da a entender que colabora o está implicada en grupos universitarios) e incluso critica en algún momento al protagonista por presentarse y comportarse como una persona «apolítica» que colabora con antiguos franquistas por razones económicas.

–Entonces... ¿por qué lo haces? ¿Solo por dinero? ¿Y tus principios?

–No se trata de principios. El dinero, sí, lo necesito. Supongo que es eso.

–Claro que se trata de principios, de dimensión moral. ¿Y si el olvido no actúa esta vez como tú dices? ¿Y si en verdad tu trabajo fuese útil, y sirviera para encubrir a un bastardo como ese? (Rosa, *Maldita* 98).

Como podemos ver en la cita superior que recoge una discusión entre Laura y el protagonista, la joven representa en la novela a una generación bastante más joven, la cual relacionamos con las huelgas y movilizaciones estudiantiles que se narran en *El vano ayer* y que con la Transición a la democracia mantiene un espíritu crítico, lo cual contrasta con la actitud de Santos.

5.4.4.2.3. Ana

Ana es el personaje femenino que se anuncia al principio de la novela, se trata de «la recompensa» por el viaje y el descubrimiento de un asesinato masivo en el pasado. Es además, la que conduce al protagonista a la última testigo de lo ocurrido en Alcahaz. En cuanto conoce a Santos enseguida conectan y se implica en sacar a la luz la situación de las habitantes del pueblo fantasma. Ella es la primera que habla a Santos de que de niña oyó hablar de Alcahaz como un lugar mitológico o legendario habitado por unos seres híbridos entre mujeres y pájaros, cuyo objetivo era atemorizar a los y las niñas para mantener el aislamiento extremo al que se somete al pueblo tras el asesinato masivo de hombres y niños. Termina entablando una relación afectivo-sexual con el protagonista. Ambos representan a una generación a la que la guerra y la represión han afectado por medio de la violencia sufrida por sus progenitores y por intentar mantener una suerte de distancia con todo lo que esto implica, y sin embargo, carecen de una conciencia crítica como la que presenta Laura, precisamente, porque se han intentado desvincular del pasado traumático de la generación anterior. Esto no ha impedido que la violencia del pasado, que ambos han sufrido especialmente en sus infancias: Santos como hijo de un guerrillero del maquis que sin querer delata a la partida de su padre y Ana como una niña a la que han atemorizado con las leyendas sobre Alcahaz, creadas para mantener a las habitantes del pueblo aisladas y ocultas.

5.4.4.2.4. Amparo

Amparo es la madre de Ana y una de las mujeres que frente a la locura que empezaba a aquejar a sus vecinas decidió huir del pueblo, abandonarlo y contribuir a la creación de

la leyenda infantil que mantenía lo ocurrido en el pueblo oculto. De hecho fue ella la que se lo contó a Ana. Cuando aparece Santos con su hija preguntando por Alcahaz la mujer se rompe y decide contarle la verdad al protagonista, tras ello contribuye a la restauración del pueblo, viaja a Alcahaz, se reúne con sus antiguas vecinas, etc. Amparo representa a aquellos que por miedo a las represalias decidieron mantenerse en silencio e intentar olvidar la violencia que habían sufrido con el fin de poder seguir con sus vidas evitando que el pasado las afectara. La aparición de Julián Santos, sin embargo, rompe la ilusión de estabilidad y de superación del horror de la guerra en Alcahaz, ya que por medio del protagonista Amparo confronta las consecuencias de sus actos: a pesar de que pensaba que el garante de una vida propia y ajena al horror del pueblo era el silencio que guardaba respecto a la situación de las mujeres que se quedaron atrapadas, la realidad era que callando las injusticias contribuía y hacía posible que se cumpliera la voluntad de Mariñas: que su humillación no cesara jamás y que el nombre de Alcahaz quedara totalmente borrado de la memoria colectiva.

5.4.4.3. Las mujeres de Alcahaz

Las habitantes de Alcahaz representan a todas las víctimas subsidiarias de la represión fascista y del expolio que se denuncia en *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*. A pesar de que se nos cuentan las historias concretas de un par de mujeres (además del topo que aparece más adelante), se presentan como un colectivo que funciona como una unidad que muestra las consecuencias de la represión y del silencio al que se sometió a las víctimas y a sus familias. En este caso, la desaparición de todos los hombres y niños de un pueblo y el aislamiento al que se condenó a estas mujeres con el fin de que no contaran lo que había ocurrido. Con el tiempo una rara locura empezó a afectar a las habitantes de Alcahaz, que se manifestaba como un estado de congelación que las mantenía viviendo repetitivamente el mismo día, el de la partida de los hombres, lo cual las coloca en una espera constante y eterna que se prolonga durante 40 años sin que para ellas haya pasado ni un solo día desde que vieron a los hombres subirse a una camioneta y abandonaran el pueblo.

Se trata de un personaje colectivo, esto es, aunque conocemos las historias concretas de algunas de ellas, no tienen agencia propia ni sentido como individuales, su lugar en la narración corresponde a encarnar el símbolo nuclear de las víctimas de la guerra y de la maldad del representante del régimen franquista: Gonzalo Mariñas. Asimismo, se acentúa

su simbolismo con el significado del nombre de la localidad y su estrecha relación con la leyenda creada por los antiguos vecinos para mantener el aislamiento y evitar que nadie se interesara nunca por Alcahaz. Alcahaz significa jaula de pájaros, y según el relato legendario las habitantes de este escenario mítico son unos híbridos entre mujeres y aves negras, o vestidas de negro (referencia al luto eterno que han guardado durante décadas).

5.5. Paratextos

El elemento paratextual más importante de la novela es el comentario del lector impertinente que presenta un proceso de recepción en el que, como ya hemos comentado, se presenta la propuesta literaria y memorialística de Isaac Rosa, de tal modo que el paratexto se termina convirtiendo en parte fundamental del texto principal. En este apartado, sin embargo, vamos a centrarnos en el resto de componentes del aparato paratextual de la novela.

5.5.1. Cubierta

La cubierta rompe con una tendencia estética que encontramos en la mayoría de las novelas de la memoria y que consiste en emplear fotografías tomadas durante la Guerra Civil o en los años posteriores creando todo un imaginario acerca del pasado tratado en estos textos⁹⁹. En el caso de *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* lo que encontramos en la cubierta son tres figuras que recuerdan a las láminas recortables de los años 60, pero en lugar de ser muñecas o figuras femeninas a las que hay que vestir, se trata de tres soldados con el puño en alto, vestidos con monos de trabajo y con gorras rojinegras que llevan un fusil al hombro. Estas corresponden a una colección de recortables que recreaba distintos batallones, momentos bélicos y personajes conocidos, en el caso de las figuras a las que nos referimos, se trata de unos milicianos que representan a los integrantes de la Columna Durruti.

El hecho de que los soldados que protagonizan la cubierta sean figuras recortables simboliza dos de las ideas fundamentales de la novela: por una parte, la utilización de distintos elementos de la Guerra Civil española, o del conflicto mismo, como una

⁹⁹ De hecho, el resto de las novelas que analizamos pertenecen a esta tendencia en la que podríamos incluir a *El vano ayer*, ya que incluye en la cubierta una fotografía en la que se ve a un grupo de gente leyendo unos periódicos cuya noticia de portada es la muerte del dictador, lo cual aunque de forma irónica y sarcástica hace referencia al tema que se va a tratar: el tardofranquismo y su vigencia en la Transición.

herramienta literaria convirtiéndola en un contexto o tema recurrente y convencional carente de contenido y de perspectiva crítica, tanto respecto a la contienda como a sus consecuencias y su vigencia hoy en día. Y, en segundo lugar, las figuras que servían para recrear batallas concretas o cuerpos de ejército conocidos, sugieren la oportunidad de construir tu propia guerra, tu propia memoria del conflicto civil. De esta manera, el autor anuncia desde la cubierta que la memoria (y el discurso memorialista) es un constructo en cuya elaboración participan la creación literaria y la recepción de estas creaciones así como la implicación de los lectores en la historia relatada y en la memoria que se presenta.

5.5.2. Título

Se trata de un título llamativo y ambiguo ya que no deja clara la posición del autor que lo ha escrito. Así, el uso de la palabra «maldita» sugiere dos lecturas: por un lado, el cansancio y el hartazgo que produce la aparición de otra novela que versa sobre un tema que se considera manido, como puede ser el de la guerra civil española, que se ha tratado desde muchos ángulos y perspectivas diferentes. Y por otro lado, el empleo del apelativo «maldita» puede que sirva para referirse a la estructura mediante la cual se presenta el tema de la Guerra Civil, es decir, a la novela de la memoria (Hafter 218), una idea que se ve reforzada por el hecho de que el título es una exclamación. En definitiva, es un título provocador que resulta llamativo por la imprecación y porque parece más propio de un ensayo que de una novela pues anuncia cuál va a ser el tema sobre el que versará el comentario metanovelesco que encontramos en el paratexto, al mismo tiempo que establece el tono que va a caracterizar a la voz que encontraremos en él. De hecho, la primera vez que interviene el lector impertinente para comentar el título de la ópera prima, *La malamemoria*, abre, precisamente, con esta exclamación: «¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil! Una más, y además con un título bien explícito» (cursiva en el original, Rosa, *Maldita* 11).

5.5.3. Subtítulo y dedicatoria

El subtítulo, «Lectura crítica de *La malamemoria*» anuncia cuál va a ser el propósito del libro al mismo tiempo que aparece por primera vez una referencia al título de la primera novela de Isaac Rosa. Este subtítulo está, a su vez, íntimamente relacionado con la dedicatoria: *Para Olivia, lectora salvaje*. Se dirige a la hija del autor y se resalta la

condición de «lectora salvaje» de esta, señalando, también en la dedicatoria, la importancia que va a tener en la obra el papel del lector.

5.5.4. Prefacio

El prefacio del libro que el autor titula *Advertencia* pretende poner sobre aviso al lector acerca de la voz que va a encontrar acompañando al texto, destruyéndolo y criticando mordazmente al autor. Frente a ello, el autor implícito, Isaac Rosa, intenta defender su texto de las críticas del lector impertinente, aunque no deja de ser un aspecto paródico más que introduce otra voz en la novela (Bonvalot 2). Y es que tanto las justificaciones que emplea para contrarrestar el cuestionamiento del lector¹⁰⁰ como la queja y preocupación por el asalto de su ópera prima¹⁰¹ y, especialmente, por el peligro que supondría para los autores que la actitud de este lector se extendiera, llegando incluso a hacer un llamamiento a «recuperar el respeto a los autores» y a acabar con las lecturas subversivas¹⁰² anuncian el tono irónico del comentario de lector. Las afirmaciones que encontramos en este prefacio contrastan totalmente con la propuesta de lectura que introduce el lector impertinente, y, además, resultan un tanto patéticas y exageradas, lo cual aporta un componente humorístico que continuará en las intervenciones del lector.

5.5.5. Citas introductorias

¹⁰⁰ «Asumía, y así se lo hice saber a mi editora, que era una obra aún inmadura –la escribí con poco más de veinte años–, propia de un autor primerizo, influenciado, ambicioso y tal vez temerario, y que por tanto es una novela no exenta de defectos y vicios, irregular, pero no por ello falta de calidad y dignidad» (Rosa, *Maldita* 9).

¹⁰¹ «Siempre te encuentras críticos que dudan de la calidad de tu obra; lectores que te mandan cartas para impugnar tu novela, para insultarte incluso; periodistas que en una entrevista te ponen en apuros; oyentes que en una conferencia te reconviene micrófono en mano. Todo eso es habitual, lo esperable, lo controlable. Pero que un lector se meta en tu texto, que se infiltre en el libro, me parece un delicado punto de no retorno, una barrera hecha pedazos, algo incontrolable e insoportable, ante lo que no podemos permanecer cruzados de brazos» (Rosa, *Maldita* 9).

¹⁰² «Por supuesto, vamos a emprender acciones legales contra tal sujeto. Porque si en el caso de mi novela el daño está ya hecho, al menos evitaremos que se cree un peligroso precedente. Eso sería lo preocupante. Que cundiese el ejemplo y a partir de ahora los lectores, por mimetismo, se dedicasen a cuestionar las novelas que leen, hiciesen lecturas desafortunadamente críticas, subrayasen y anotasen los textos, los sabotearan como ha hecho este vándalo con mi obra. No podemos arriesgarnos a que los lectores pierdan el debido respeto al autor, esto es, a su autoridad, y acaben no ya criticándolo, sino hasta moñándose de él, desnudándolo en la plaza pública» (Rosa, *Maldita* 10).

Las citas introductorias (pertenecientes a Montaigne¹⁰³ y a Carlos Castilla del Pino¹⁰⁴) señalan los aspectos más importantes de la memoria para el autor de *La Malamemoria*: la presentificación de la memoria y la reversibilidad del olvido, la antinomia que va a ser el centro de la novela (Cifre Wibrow, «Memoria» 171). No obstante, el lector impertinente utiliza la elección de estas citas para ridiculizar al autor, pues deduce que la cita no ha sido escogida por convicción sino al azar, y a otros colectivos que emplean el mismo sistema para elegir citas con las que inaugurar sus textos¹⁰⁵.

5.5.6. Prólogo

En el prólogo, se extienden las ideas expuestas en las citas mostrando el posicionamiento del autor de *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* respecto a la memoria y al olvido¹⁰⁶. El «lector impertinente» no deja un detalle sin valorar y, por ello, el título, las citas y el prólogo se convierten en el blanco de sus comentarios. En la crítica al título da unos datos sobre el ISBN respecto a la cantidad de novelas que contienen la palabra «memoria» en sus títulos e incluso hace juegos de palabras utilizándolos¹⁰⁷. El prólogo tampoco se libra de las apreciaciones del lector quien lo describe como «estridente, farragoso, retórico, huero y disuasorio» entre otras cosas, aunque, al final de

¹⁰³ «Nada graba tan fijamente en nuestra memoria alguna cosa como el deseo de olvidarla», M. de Montaigne.

¹⁰⁴ «Cada ser humano intenta hacer un mundo a su medida, en que sentirse seguro y protegido frente al mundo. Solo a la fuerza el ser humano se enfrenta a contexto indeseados», C. Castilla del Pino.

¹⁰⁵ «Apuesto a que la cita de Montaigne es un mal préstamo. De calendario de mesa. Seguramente el autor no había leído a Montaigne (...) sino que se limitó a consultar uno de esos diccionarios de citas y frases célebres y buscó en el índice temático las referencias a “memoria”, “olvido”, etc., para encontrar alguna cita brillante que adornase la primera página. (...) Esos diccionarios deberían ser citados en los agradecimientos de tantos escritores que sacan de ahí su maravillosa y apropiada cita de apertura, pero también por los asesores presidenciales que encuentran la frasecita genial para el discurso de turno, o los editores de periódico que espigan la cita del día para el cintillo superior de la portada» (cursiva en el original, Rosa, *Maldita* 13-14).

¹⁰⁶ «La memoria es un esfuerzo no siempre agradable, de qué sirve si podemos elegir el olvido, para qué recordar lo que aquél nos hizo o lo que sufrió por nuestra culpa, si lo fácil es cubrirlo con la arena estrecha de la amnesia deseada. (...) Nadie sabe nada, nadie conoce o recuerda nada y la ignorancia y el olvido permiten y fomentan la desidia de los válidos, la impunidad de los más callados criminales, el insulto de las víctimas, la muerte discreta de los notables, la ignominia de los héroes y el anonimato de los humildes, la gloria de los falsarios, la corrupción de los amantes y la muerte del sentimiento» (Rosa, *Maldita* 17)

¹⁰⁷ «La memoria de cristal, y poco después El cristal de la memoria. Los espejos de la memoria, y La memoria del espejo. *Están* La memoria de la luz y La memoria del barro, a los que aún cabe oponer La luz de la memoria y El barro de la memoria. La piel de la memoria *deja sitio a una futura novela que se llame* La memoria de la piel» (Rosa, *Maldita* 12).

la crítica, se intenta justificar la inadecuación de este prólogo aludiendo a la edad que el autor tenía cuando escribió la novela¹⁰⁸.

El lector impertinente señala, asimismo, el empleo interesado de voces pertenecientes a otros textos, y censura específicamente la cita mediante la que el autor inaugura una de las partes de la novela, que corresponde con un extracto de *Campo de los Almendros* de Max Aub. La crítica del lector se cimenta en que se pretende introducir una idea utilizando a Aub como argumento de autoridad pero empleando una afirmación que hace uno de los personajes de la novela de Aub, rompiendo la ficcionalidad del texto al atribuirle al autor las palabras de un personaje ficticio (Ennis, «Lectores» 11).

5.6. Conclusión

En conclusión, la novela de Isaac Rosa huye de los discursos y convencionalismos narrativos que imperan en el momento para entablar un diálogo con el lector y empujarle a leer su novela (y todas las novelas que tratan la Guerra Civil y la memoria histórica) de una forma crítica (Hafters 229). Como hemos dicho, *La malamemoria* mirada desde la perspectiva de Isaac Rosa en 2007, es decir, desde la posición de un autor que ya había escrito otros textos y especialmente *El vano ayer*; se presenta como un texto lleno de convencionalismos y errores propios de un tipo de novela que el autor quiere dejar atrás¹⁰⁹. Por esta razón nace *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*¹¹⁰, como muestra de cómo no deben escribirse novelas sobre la contienda civil:

«Y a todo esto, ¿qué queda de esa mala memoria contra la que se alzaban las armas de la literatura? ¿Y qué queda de las víctimas? ¿Y de la guerra? ¿Qué queda de las

¹⁰⁸ «La edad del autor (...) tal vez disculpe un prólogo tan farragoso y sentencioso, a la vez que huerdo, lleno de inolvidables frases sonajero del tipo «polvo del tiempo ajeno a la historia», «cuerpos humanos que permanecen sellados como cofres de algún misterio», o «cubrirlo con la arena estrecha de la amnesia deseada». Un prólogo retórico y estridente, bastante disuasorio» (cursiva en el original, Rosa, *Maldita* 18).

¹⁰⁹ Un texto caracterizado por la hiperbolización y mitificación de la guerra, cuya consecuencia principal es el alejamiento de esta de la realidad del lector de modo que no la identifica como parte del pasado histórico de la sociedad a la que pertenece, sino como un suceso legendario y grandilocuente, dicho de otro modo: «*La malamemoria* trata de la violencia en el contexto de la guerra civil, pero no de una violencia militar. En efecto, las guerras civiles son la ocasión del desencadenamiento de una violencia paroxística, porque implican la desintegración de la comunidad, hasta en su más mínima manifestación, como la célula familiar, y despiertan en los individuos una fuerza destructora comparable con lo que los griegos llamaban el *hubris*, la cual provoca el caos dentro de las relaciones interindividuales independientemente del contexto militar. (...) Si bien es verdad que la novela no está centrada en el episodio de la venganza de Mariñas, todo el texto está impregnado por la violencia que encierra» (Florenchie 259).

¹¹⁰ Podría decirse que *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*, junto con *El vano ayer* en la que encontramos un proceso parecido, responde a lo que Sartre denominó «anti-novela» dado que se emplea la forma y la elaboración de una novela convencional para destruirla ante los ojos del lector (Sartre 9 *apud* Orejas 42).

*intenciones vindicativas del autor? Nos tememos que, una vez más, la guerra, la memoria, las víctimas, se convierten en pretexto narrativo, y lo que se pretendía una novela revulsiva se conforma con una historia entretenida, un ejercicio de estilo, una convencional trama de autoconocimiento y, por supuesto, de amor. Eso sí, la guerra civil al fondo, actuando de referente atractivo, reconocible, donde el lector se siente cómodo y se muestra curioso. Novelas como esta pueden hacer más daño que bien en la construcción del discurso sobre el pasado, por muy buenas intenciones que se declaren. Debido a las peculiaridades del caso español, a la defectuosa relación que tenemos con nuestro pasado reciente, la ficción viene ocupando, en la fijación de ese discurso, un lugar central que tal vez no debería corresponderle, al menos no en esa medida. Y sin embargo lo ocupa, lo quiera o no el autor, que tiene que estar a la altura de esa responsabilidad añadida» (cursiva en el original, Rosa, *Maldita* 444-445).*

Por otro lado, y pese a que el olvido, o mejor dicho el silencio impuesto, como hemos visto, es uno de los temas centrales de la novela por las consecuencias que este puede tener sobre las víctimas¹¹¹; al final de la novela, Rosa matiza su focalización pues como vemos en la cita, en lo que respecta a los pactos de olvido o silencio, la cuestión más llamativa, o que requeriría una reflexión profunda, no es tanto una aparente prohibición de hablar sobre la guerra sino de aquellos aspectos que se han quedado tradicionalmente fuera de los debates públicos y de las narraciones memorialísticas, como por ejemplo, el establecimiento de una paz social que solo beneficiaba a aquellos que se habían enriquecido a costa de otros y que gracias a esto salieron indemnes de todo¹¹²:

El autor cae en la habitual simplificación a la hora de abordar el problema de la memoria y el olvido de la guerra civil. Los años del olvido, dice, referidos a esos años de la transición en que se ambienta la novela. Es más fácil simplificar con un par de frases justicieras y biensonantes, que entrar en analizar la complejidad del tema, con sus muchas implicaciones sociales, políticas, institucionales, culturales. Pero es que además este tipo de afirmaciones realizadas en 1977, son falsas. Como demuestran los trabajos de la historiadora Paloma Aguilar Fernández, en esos primeros años de la transición ocurrió más bien lo contrario: hubo una inflación de memoria, con una omnipresencia del recuerdo de la guerra civil, pues interesaba a los muñidores del pacto que la memoria de la tragedia nacional actuase como coacción para quienes abogaban por la ruptura. Se hablaba de la guerra, y mucho, durante la transición. Otra cosa es que valoremos de qué manera se hablaba, y con qué límites –por ejemplo,

¹¹¹ Nos referimos, siguiendo el análisis sobre el perdón y el olvido del filósofo Paul Ricoeur al mecanismo jurídico y político de la amnistía y sus implicaciones en cuestiones memorialísticas: «Pero la amnistía, como olvido institucional, alcanza a las raíces mismas de lo político y, a través de este, a la relación más profunda y más oculta con un pasado aquejado de interdicción. La proximidad más que fonética, incluso semántica, entre amnistía y amnesia señala la existencia de un pacto secreto con la negación de memoria que, como veremos más tarde, la aleja en verdad del perdón después de haber propuesto su simulación» (578).

¹¹² El principal símbolo de este aspecto corresponde con la figura de Gonzalo Mariñas, pretende desautorizar el relato creado por ellos acerca de la Guerra Civil y plantear una memoria colectiva y cultural que recupere testimonios y relatos que agiten los cimientos de la sociedad aumentada sobre esta memoria cómoda y «reconciliatoria» difundida desde la Transición (Cifre Wibrow, «Memoria» 180-181).

impidiendo que saliesen a la luz cuestiones como esas en las que insiste el autor, las referidas al botín de la guerra de los vencedores–, y qué tipo de discurso dirigido se proponía –el «nunca más», el «todos perdimos», la falta de culpables identificables. Porque el problema de la memoria histórica en España, entonces y ahora, ha sido más una cuestión de calidad que de cantidad. No tanto de si hay mucha o poca memoria, sino de qué está hecha. Pero eso son complejidades a las que no se va a dedicar una novela, no esta (cursiva en el original, Rosa, Maldita 438-439).

Como hemos señalado anteriormente, una de las relaciones intertextuales más importantes y llamativas que podemos encontrar en *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* corresponde a la referencia sarcástica, y con una gran carga irónica, que se hace a *Soldados de Salamina* como modelo de las novelas sobre la Guerra Civil que se pretenden criticar¹¹³ (Ennis, «Lectores» 5). De este modo, se pretende apelar a la concepción literaria de la memoria que tiene el público de estas novelas y que, probablemente, considera el texto de Cercas como el paradigma de este tipo de narraciones debido al éxito comercial y crítico de *Soldados de Salamina*¹¹⁴. Invalidando su propuesta memorialística,

¹¹³ En uno de los comentarios del lector impertinente, de hecho, la referencia es muy clara: «*En este caso, además, la investigación toma forma de viaje, con lo que ya pueden añadirle todas las esperadas simbologías (el viaje que se acaba convirtiendo en viaje interior, el descubrimiento que al final es de uno mismo, etc.). Demasiado visto. Me vienen a la cabeza decenas de ejemplos solo entre las novelas de los últimos años. Un escritos en horas bajas se encuentra por casualidad con una vieja historia de cuyo hilo tirará hasta conocer un drama terrible y unos protagonistas fascinantes –uno de los cuales, aún vivo, le dará toda una lección humana y moral en las últimas páginas–*» (cursiva en el original, Rosa, Maldita 24), podríamos considerar la referencia, incluso, como una sinopsis de la novela de Cercas. Esta sinopsis o estructura narrativa es lo que censura el lector: «No obstante hay que indicar, para ser justos y acaso redimir al novel autor de *La malamemoria*, que muchos de los aspectos que el impertinente lector critica de la novela por epigonales –los acusa de repetir el mismo esquema que tantas otras novelas reproducen–, no son, in *sensu stricto*, un epígono de las novelas que han constituido la moda literaria sobre la Guerra Civil, ya que muchas de las características citadas aparecen antes en *La malamemoria* que en otras novelas que disfrutaron del favor del público y la crítica. La fecha de publicación de las novelas es delatadora. Aunque tampoco se trata de afirmar que en *La malamemoria* del joven Rosa se halla en realidad el epicentro del fenómeno literario (...) sino que su presencia, anterior a la consolidación de la moda con novelas como *Soldados de Salamina*, *La voz dormida*, *Los girasoles ciegos* o las novelas sobre la Guerra Civil de Almudena Grandes, demuestra que las modas literarias –y no solo literarias–, así como los movimientos artísticos en general, no son producto de la aparición casi fortuita de una fórmula literaria que el resto de novelistas, una vez consolidada la receta, se dedica a imitar o repetir. La forma literaria es el resultado de unas condiciones históricas muy estrictas. Nadie inventa nada; es la propia estructura histórica la que determina y produce los discursos. Por eso no hay que esperar a que Javier Cercas escriba su *Soldados de Salamina* y a que este sea aceptado y asimilado por el mercado literario para que se empiecen a publicar novelas epigonales escritas en su estilo; antes de que esto se produzca –porque en realidad no se trata de su estilo sino de la solidificación formal de la ideología hegemónica posmoderna– ya era posible localizar novelas estampadas con su mismo sello –como demuestra *La malamemoria* de Isaac Rosa, una obra aparentemente menor, publicada en una editorial asimismo menor que por su impacto también menor poca influencia pudo ejercer en el panorama literario español» (Becerra Mayor, *Moda* 359-360).

¹¹⁴ En este caso, *Soldados de Salamina* funciona como la principal representante de una tendencia literaria que Rosa está intentando dejar atrás pues considera que el modelo de rememoración de este texto no ha funcionado en la elaboración de una memoria colectiva. Dicho de otra manera, el contexto ha superado al texto y Rosa busca nuevas maneras de abordar la memoria de pasados traumáticos en la literatura: «Pues en la extinción de la validez de lo conocido se expresa la reacción del texto con respecto al entorno. Pero esta reacción del sistema referencial elegido por el texto no es casualmente deducible, porque el déficit producido por el sistema no está inscrito en la propia estructura del sistema. Es producido por la situación

Isaac Rosa no solo desmitifica esta obra en concreto sino que señala a todas aquellas que han seguido su estela y han abordado la Guerra Civil española de la misma manera.

Asimismo, una de las aportaciones que el autor introduce con su obra memorialística, y que consideramos más interesante, es la demostración de que el cuestionamiento de la verdad unívoca o de un relato homogéneo, y generalmente aceptado por la recurrencia de este, no tiene por qué traducirse en un relativismo extremo y en una postura equidistante respecto al asunto que se trata¹¹⁵. *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* no encarna el hartazgo por la presencia de la guerra en la narrativa española, sino por la recurrencia de una manera de abordar un conflicto que resulta fundamental para la sociedad actual. Frente a ello, Isaac Rosa no niega la importancia de seguir creando novelas sobre la Guerra Civil, lo que cuestiona es la necesidad de revisar el fin que se persigue por medio de estos relatos:

...sigo aguardando buenas novelas sobre la Guerra Civil. Novelas de calidad, y que además nos sirvan. Y es que, pese a la hinchazón bibliográfica seguimos necesitando novelas sobre la Guerra Civil: novelas que iluminen las muchas zonas de sombra que todavía existe en aquellos años (...). Pese a la enorme producción (o precisamente por ella), estamos todavía faltos de ficciones que nos ayuden a saber de dónde vemos, quiénes somos, cómo hemos llegado hasta aquí, y cómo podemos transformar nuestro tiempo (Rosa, «Prólogo» 14).

histórica que el sistema intenta superar. Pero a la vista de tales situaciones, las decisiones de selección, que tienen lugar en el repertorio de los textos de ficción, destacan las condiciones que han causado las deficiencias generadas por el sistema. A la vez que el texto explicita un aspecto deficitario del sistema. Esto es, descubre dónde estamos constreñidos» (Iser 124-125).

¹¹⁵ Responde, en cierta medida, a uno de los problemas del posmodernismo sobre los que alerta Terry Eagleton en *La estética como ideología*: «El posmodernismo ha estado siempre dispuesto a cuestionar las concepciones tradicionales de la verdad, y este escepticismo sobre la verdad absoluta y monológica ha producido, en efecto, algunos efectos genuinamente radicales. Pero al mismo tiempo el posmodernismo ha puesto de manifiesto de modo crónico cierta tendencia a caricaturizar las nociones de verdad defendidas por sus oponentes, luchando con meros espantajos cognoscitivos trascendentalmente desinteresados con el objeto de recoger los justificados frutos de su, ya rutinario, derribo. Desde el punto de vista ideológico, una de las estratagemas más poderosas del pensamiento humanista liberal ha sido la de asegurar una determinada relación, supuestamente interna, entre la verdad y el desinterés, de ahí que sea importante que los izquierdistas la destruyan. A menos que tengamos intereses de algún tipo, no veríamos de entrada la necesidad de molestarnos en investigar algo. Pero también es conveniente en gran medida considerar que todas las ideologías sociales dominantes operan necesariamente de acuerdo con lo absoluto, con conceptos de verdad idénticos a sí mismos, que se deshacen con un simple roce de textualidad, deconstrucción o ironía autorreflexiva» (460-461).

CAPÍTULO 5

Almudena Grandes y la memoria íntima de
la resistencia antifranquista en *Inés y la
alegría*

6. CAPÍTULO 5: ALMUDENA GRANDES Y LA MEMORIA ÍNTIMA DE LA RESISTENCIA ANTIFRANQUISTA CLANDESTINA EN *INÉS Y LA ALEGRÍA*

6.1. Introducción

En este capítulo nos vamos a ocupar de *Inés y la alegría*, primera entrega del ciclo novelístico que la escritora madrileña, Almudena Grandes, dedicó a la recuperación de la memoria de la resistencia clandestina antifranquista. En un claro homenaje a Benito Pérez Galdós, la escritora comenzó con esta novela los *Episodios de una guerra interminable* cuya finalidad era abordar distintas historias minoritarias de la lucha antifascista con el fin de reconstruir su memoria. Por esta razón, los componentes fundamentales de esta novela, y de todo el ciclo, pertenecen al ámbito privado, el mundo de los afectos y la intimidad de los personajes. Y esta es la cuestión en la que profundizaremos en nuestro análisis. La narrativa de Grandes se centra en episodios históricos protagonizados por hombres, o que corresponden a entornos tradicionalmente considerados masculinos, pero pone el foco en el lugar que las mujeres ocupaban en esas circunstancias, al mismo tiempo que reivindica el trabajo afectivo que estas llevaban a cabo y que posibilitaba la militancia y lucha masculinas. De tal manera que lo que encontramos en las novelas es, como veremos, una revalorización de los cuidados como el sostén de cualquier movilización social.

6.1.1. Almudena Grandes, escritora de la historia sentimental de la resistencia

Almudena Grandes es una de las escritoras más exitosas y consolidadas del panorama literario español. Nació en Madrid en 1960 y estudió Geografía e Historia en la Universidad Complutense. Con su ópera prima, *Las edades de Lulú*, publicada en 1989, consiguió un gran éxito de ventas¹, recibió el XI Premio La Sonrisa Vertical y, además, fue llevada al cine de la mano del director catalán Bigas Luna. Al año siguiente, 1991, salió al mercado su segunda novela, *Te llamaré Viernes*, la cual no obtuvo la acogida esperada. Recuperó la atención del público con su siguiente novela, *Malena es un nombre de tango* (1994) que fue llevada al cine, en este caso por Gerardo Herrero en 1996, este

¹ Actualmente se calcula que más de un millón de ejemplares de esta novela se han vendido. Esta y todas las cifras de ventas que vamos a incluir son las que forman parte de la biografía que ha elaborado la UNED debido a la investidura de Almudena Grandes como doctora honoris causa de esta universidad en 2020 y que puede consultarse en su web:

http://portal.uned.es/portal/page?_pageid=93.70640229&_dad=portal&_schema=PORTAL

mismo director adaptó también, *Los aires difíciles* (2002), llevándola a la gran pantalla en 2006. Su siguiente texto publicado fue una obra dramática, *Atlas de geografía humana* (1998) que fue adaptada cinematográficamente esta vez por una íntima amiga, Azucena Rodríguez, en 2007. En 1998 publicó una recopilación de relatos bajo el título *Modelos de mujer*, uno de ellos sirvió como inspiración para la película *Aunque tú no lo sepas* (2000) de Juan Vicente Córdoba. La última novela que también tuvo una versión filmica fue *Castillos de cartón* (2004) en este caso de la mano de Salvador García Ruiz en 2009. Todas estas novelas junto con *Los besos en el pan* (2015) componen la parte de la obra que Grandes ha dedicado a narrar la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI con un estilo realista en el que destaca la introspección y complejidad de sus personajes.

La parte de su producción que más nos interesa es la que comienza en 2007 con la publicación de *El corazón helado*, la primera novela en la que la autora madrileña aborda la Guerra Civil española. En este caso, la trama principal gira en torno a la memoria heredada y sus consecuencias en la relación de dos familias pertenecientes a los dos bandos. Se trata de una narración construida mediante unos recurrentes flashbacks que van explicando los sucesos que conforman el relato principal y que comprenden más de 900 páginas. *El corazón helado* recibió en 2008 el Premio José Manuel Lara y el Premio al Libro del año otorgado por el Gremio de Libreros de Madrid y fue un éxito de ventas, hasta ahora se han vendido más de 300.000 ejemplares.

En cuanto a los *Episodios de una guerra interminable*, su proyecto más ambicioso y extenso. Se trata de un ciclo de novelas interconectadas por un tema general, que aúna a todas las narraciones, y por la recurrencia de personajes que reaparecen en más de un episodio². De esta forma se pretende realizar una genealogía y recuperación de la resistencia antifascista desde la fallida Invasión del Valle de Arán en 1944 hasta 1964, cuando el PCE decidió abandonar la lucha guerrillera. Como explica la autora en el epílogo de la primera novela, que es la que analizaremos con detenimiento más adelante, por medio de este ciclo pretendía reivindicar y homenajear a autores que la han precedido utilizando un formato episódico para contar parte de la historia del país, empezando por el escritor al que Almudena Grandes nombra como principal maestro y al que imita en el nombre dado al ciclo, no es otro que Benito Pérez Galdós y sus episodios nacionales; el segundo autor que le sirvió como modelo fue Max Aub autor del *Laberinto Mágico*. Así,

² Este es el caso, por ejemplo, de los protagonistas de *Inés y la alegría* que reaparecen en el cuarto y el quinto volumen.

desde 2010, año de publicación de *Inés y la alegría*, han visto la luz cinco de los seis episodios que la autora planeó escribir. Esta primera entrega tuvo una gran acogida tanto de la crítica como del público creando cierta expectación por la aparición del resto de novelas. Además, por esta novela Grandes fue galardonada con el Premio de la Crítica de Madrid y el Premio Iberoamericano de novela Elena Poniatowska y el Premio Sor Juan Inés de la Cruz. A esta obra le siguieron *El lector de Julio Verne* (2012), *Las tres bodas de Manolita* (2014), *Los pacientes del Doctor García* (2017), por el que recibió el Premio Nacional de Narrativa en 2018, y *La madre de Frankenstein* (2020). En noviembre de 2021 la autora madrileña murió en Madrid a causa de un cáncer a los 61 años, de manera que el ciclo memorialístico quedó incompleto, ya que no pudo terminar el que iba a ser el último episodio, titulado *Mariano en el Bidasoa*. En 2022 la editorial Tusquets con la colaboración de Luis García Montero, la pareja de Grandes desde 1994, publicó póstumamente la que es su última novela: *Todo va a mejorar*, situada en un futuro cercano en el que la seguridad, la salud y las políticas dirigidas a estas cuestiones están en el centro de un relato coral.

6.1.2. *Episodios de una guerra interminable* y la novela de la memoria actual

Almudena Grandes ha querido, mediante la elaboración de una serie de episodios bajo el título *Episodios de una Guerra Interminable*, recuperar y revivir el debate acerca de la recuperación de la memoria histórica de la Guerra Civil española, de la dictadura franquista y la Transición a la democracia, desde una perspectiva en concreto: la contraposición y contraste entre la Historia (con mayúsculas) que la autora madrileña relaciona con la historiografía oficial y el discurso dominante sobre este periodo, y las historias (con minúscula) que pertenecen a las vivencias y experiencias particulares de víctimas, miembros de la resistencia y personas exiliadas que compondrían la memoria colectiva, que en el caso de estos textos, se presentaría por medio de la ficción (Polverini, «Guerra» 99). En esta ocasión, vamos a ocuparnos del primero de estos episodios, titulado *Inés y la alegría*, en el que se recupera la historia de la Invasión del Valle de Arán, por parte del ejército de la UNE, y el comienzo de la lucha clandestina dirigida desde Francia, centrándonos en el trabajo que realizaban las mujeres en el exilio, manteniendo una retaguardia que posibilitaba la incursión de clandestinos en España (Carrasco 58).

Una de las características más importantes de la narrativa de Grandes es la preeminencia del lenguaje de los afectos y de las relaciones personales. Este recurso

constituye uno de los medios por los que la autora pretende llegar a un público muy amplio, que no solo se acercará a sus novelas por el interés histórico que estas pueden tener, sino también por una cercanía con las historias contadas y el lenguaje sentimental que las caracteriza (Davis 813). Y es por ello por lo que la producción memorialista de Grandes resulta de gran interés, ya que ejemplifica un tipo de literatura de masas, que es leída por un considerable número de personas pero sin perder la oportunidad de introducir un mensaje de justicia social, de reivindicar un pasado de lucha antifascista y de criticar a la Transición como proceso político que promovió el olvido; no solo de lo ocurrido durante la guerra y la Dictadura, sino que también arrebató a las generaciones siguientes los referentes de lucha antifascistas. Todo ello desde una posición privilegiada dentro del mercado editorial y sin renegar de ello (Corbalán, «Episodios» 99-100).

Antes de embarcarse en el proyecto narrativo de los *Episodios*... la primera incursión que Almudena Grandes hizo en la novela de la memoria fue su texto más extenso: *El corazón helado*, publicado en 2007. En ella, al contrario que en los episodios en los que parte de un hecho o personaje histórico para componer una trama que recupera una parte de la historia de la guerra o de la Dictadura, el conflicto principal de la narración correspondía a los estragos causados por la herencia que padres y abuelos han dejado a sus nietos (Pozuelo Yvancos, *Novelas* 277-278). Otro de los aspectos más destacables de las novelas que componen los *Episodios* y que comparten con el resto de la producción de Almudena Grandes, es la relevancia de los personajes femeninos tanto los ficcionales como los históricos así como de las cuestiones y problemas que a ellas les afectan (Granata de Egüés 1). De este modo, podemos afirmar que desde el primer volumen de la serie que analizaremos a continuación, la autora elabora una genealogía femenina que descubre las diferentes vidas y situaciones a las que se han tenido que enfrentar las mujeres a lo largo del siglo XX, desde el cambio que supuso la proclamación de la República y la enseñanza de la ILE (Institución Libre de Enseñanza), el retroceso de la Dictadura y la implantación de la moral católica en España a diferencia de la vida de las mujeres exiliadas en Francia (Carrasco 58-59).

6.2. Aspectos formales

6.2.1. Estructura y narratología

La novela de Grandes contiene dos planos narrativos delimitados no solo gráficamente, sino también por el tono empleado y por los personajes de los que se ocupa cada uno de ellos. Así, estarían las secciones centradas en el contexto político en el que se mueven los dirigentes del PCE y otros personajes históricos. Los títulos de estas partes de la narración aparecen entre paréntesis, estableciendo una clara diferencia entre lo que en ellas se cuenta y la trama principal. A esta corresponde el segundo plano, al que también pertenecen los personajes ficcionales entre los que se encuentran dos de las tres narradoras³ de la novela. Estos dos planos se introducen en la novela de forma paralela aunque intercalada debido a la linealidad de la narración. De esta manera, ambos contienen una división cuatripartita que relata las vidas de los personajes antes, durante y después, tanto de la Invasión de Arán, que es el acontecimiento histórico nuclear del texto, como del exilio que marca la vida de todos ellos.

La primera parte, bajo los títulos «(Antes)» y «I. Aquí, Radio España Independiente», presenta tanto a los personajes, históricos y ficcionales, como las experiencias vitales, que tienen lugar durante la Guerra Civil española y los primeros años 40 en España y en el exilio en Francia. Esta parte constituye una suerte de introducción a la novela, ya que nos ayuda a entender la situación y contexto socio-político que desencadenarían en la Invasión de Arán en octubre de 1944; así como las implicaciones que este suceso tuvo. La segunda parte, «(Durante)» y «II. La cocinera de Bosost», es la que se dedica específicamente al desarrollo de la campaña de Arán. En el plano de los personajes históricos la narración se centra, por un lado, en el impacto de la invasión desde la perspectiva del régimen franquista y su respuesta; y por el otro, en la actuación de Dolores Ibárruri, la secretaria general del PCE en el momento de la invasión, que se encontraba en Moscú, y que entendió, tal y como se narra en la novela, la estrategia militar como un golpe interno por parte de Jesús Monzón y de su círculo para acabar con la dirigencia vigente y tomar el control del Partido. Como tercer vértice que anuncia el desenlace de la acción militar, se introduce una crítica y denuncia a las potencias democráticas europeas que abandonaron a los resistentes antifranquistas, a pesar de la implicación de muchos de ellos en la resistencia que contribuyó a acabar con el nazismo en Francia. Además, en el plano de los protagonistas ficticios, las actuaciones militares tienen lugar al mismo tiempo

³ Nos referimos a las tres entidades narradoras en femenino porque, como explica la autora en la nota final de la novela, a ella pertenece la voz narrativa del primer plano al que nos hemos referido, de tal manera que teniendo en cuenta que dos de las tres voces narradoras corresponden a mujeres (Inés, protagonista de la novela y la propia Almudena Grandes, que en el epílogo afirma que la voz de la narradora omnisciente le corresponde a ella) a la hora de referirnos a ellas escogemos el femenino genérico.

que se crea y desarrolla la historia de amor de Inés y Galán, que vertebrará el resto de la novela, de manera que la militancia y la lucha se entrelazarán con los altibajos de la relación sexo-afectiva de las narradoras⁴.

La tercera parte, «(Después)» y «III. El mejor restaurante español de Francia», se centra en las consecuencias que tuvo la derrota de la Invasión, tanto para los enfrentamientos dentro del Partido Comunista⁵, como para los militantes que realizaron la incursión militar y que, tras la derrota, siguieron formando parte de la lucha clandestina desde el exilio. Las secciones que están narradas por Inés, y que conforman más de la mitad del relato de esta parte, se ocupan de la situación de las mujeres de los guerrilleros clandestinos que se quedan atrás, en el exilio, mientras los hombres participan activamente en la lucha antifranquista. Su realidad, a pesar de estar atravesada y marcada irremediablemente por la ausencia de sus parejas, no gira en torno a esta, por el contrario, Inés y sus compañeras se unen y crean una cooperativa que rige el restaurante que mantiene económica y socialmente a todo el grupo surgido a partir de la campaña de Arán. La segunda mitad de esta parte retrata el desgaste que supone la extensión del exilio en los años 60 y 70 y cierra con el regreso paulatino de los antiguos clandestinos a España.

En último lugar, la cuarta parte, «(El final es un punto y seguido)» y «IV. Cinco kilos de rosquillas», pone el broche final a la novela contando el regreso de Pasionaria y Santiago Carrillo, las figuras más importantes del PCE en el exilio. Al mismo tiempo que se nos hace saber la suerte de los dirigentes que murieron o fueron expulsados de los puestos de mando. Entre todos ellos, destaca la historia de amor de Jesús Monzón y Aurora Gómez Urrutia que estuvo marcada tanto por la militancia de ambos, la guerra y el exilio como por la detención y encarcelamiento de él. En cuanto a los guerrilleros y militantes de base, se narra un pequeño homenaje que se les hace en democracia, y que consiste en un reencuentro en Madrid donde se les toma una fotografía para acompañar a una noticia periodística. La novela cierra con una conversación íntima entre Inés y Galán en la que ambos coinciden en no arrepentirse de haber sido parte del Partido Comunista y de la lucha antifascista. Sin embargo, no se obvia su fracaso, pues no consiguen alcanzar sus objetivos políticos, ni la indiferencia con la que son recibidos los antiguos

⁴ Así, por ejemplo, las suspicacias de Galán respecto a Invasión, debido al casi nulo avance que realizan después de la incursión, se trasladan a la integración de Inés en el cuartel de Bosost y llegan a su cénit cuando la acusan de traición y expulsan.

⁵ Nos referimos específicamente a la debacle del monzonismo y la recuperación de la hegemonía de la dirigencia establecida en Moscú.

combatientes. De hecho, esta es una de las críticas principales del libro, que se materializa en la confrontación entre el recibimiento a la dirigencia comunista y a los guerrilleros de base: mientras que a la Pasionaria se le recibe con un acto político multitudinario, los militantes de base vuelven en silencio, casi sin reconocimiento por su lucha y sus pérdidas.

Las historias que se narran comprenden a grandes rasgos un arco temporal muy extenso. Este comienza con la vida de Inés poco antes del golpe de Estado de julio de 1936, introduciéndose, además, algunas analepsis que dan información de sucesos anteriores tanto de la vida de Inés como de Galán y de otros personajes; y finaliza en 1978, momento de la vuelta tanto de los guerrilleros y sus familias del exilio, como de Pasionaria y el resto de dirigentes, como consecuencia de la muerte del dictador y de la transición a un gobierno democrático (Lindström Leo 89). Esto supone que narratológicamente lo más reseñable del texto de *Grandes* consiste en un constante empleo de analepsis mediante las que se introduce información acerca de los personajes, especialmente del pasado de estos, sus orígenes y la forma en la que se involucraron políticamente y en la guerra, así como de la creación de vínculos entre guerrilleros, etc.

6.2.2. Narradoras

La novela consta de tres marcos narrativos: el primero corresponde a la trama protagonizada por el grupo guerrillero destinado en Arán y es relatado por dos voces narradoras intradieгéticas que pertenecen a Inés y Galán. El segundo marco, el que la propia autora identifica como el nivel del poder, es en el que se desenvuelven y desarrollan las luchas políticas entre los dirigentes comunistas y otros personajes históricos en puestos de gobierno y poder, cuyas decisiones afecta directamente a la comunidad de guerrilleros, determinando cómo se desarrolla la actividad clandestina. En esta cuestión se focaliza la voz que pertenece al último marco, una narradora extradieгética y omnisciente que en el epílogo identificamos con la propia autora (Calderón Puerta, *Parias* 158).

Como ya hemos comentado, se establece una clara distinción entre las secciones de la novela que pertenecen a las tramas de las protagonistas y narradoras intradieгéticas y los apartados que corresponden a las aportaciones de la narradora extradieгética. Así, todos los títulos de estas intervenciones aparecen entre paréntesis: (Antes), (Durante), (Después) y (El final de esta historia), lo cual parece querer señalar que estas secciones

no pertenecen a la diégesis principal, la de Inés y Galán sino que funcionan como interrupciones informativas para glosar o explicar aquello que no aparece en los relatos de estos. A pesar de ello, el tono de estas partes de la novela resulta llamativo porque no se ocupa únicamente de los pormenores socio-históricos de la época, al contrario, se dedica principalmente a describir la situación de los personajes históricos incidiendo en detalles y cuestiones que pertenecen al ámbito privado. Las narraciones de Inés y Galán, por su parte, se realizan como una rememoración desde el presente⁶, de modo que sus relatos están influenciados por sus experiencias y concepciones ideológicas (Lindström Leo 91-92).

6.2.3. Personajes

Podemos establecer una clara distinción entre los personajes de *Inés y la alegría*: por una parte, están los que corresponden con personajes históricos y que aparecen en las secciones en las que la narradora muestra la situación internacional de la cúpula del PCE, así como las decisiones estratégicas y, en ocasiones, personales, que se toman atendiendo a las luchas de poder y a la situación política europea. La mayoría de ellos son dirigentes políticos que estaban en la cúpula del Partido y que participaron en la organización de la invasión del Valle de Arán, aunque también aparecen personajes pertenecientes al gobierno franquista y a la familia del dictador. Por otra parte, en las partes de la novela que son relatadas por las dos narradoras intradiegticas, Inés y Galán, la mayoría de los personajes, y ellas mismas, son recreaciones ficcionales creadas por la autora para mostrar las vicisitudes de los militantes de base del PCE antes, durante y después de la guerra; así como su lucha en las guerrillas clandestinas (Sánchez Zapatero 557-558). Siguiendo el estilo y la construcción de personajes del que considera el referente primordial de la novela, Almudena Grandes pretende elaborar una representación multitudinaria y diversa de la sociedad española y, específicamente, de las personas que colaboraron y

⁶ Esta manera de narrar la comparten todas las voces narradoras del ciclo: «La voz narrativa aparece como un testigo de los acontecimientos, y el acto de recordar refleja el mundo social cotidiano. En efecto, la transmisión de acontecimientos del pasado se realiza en *Episodios de una guerra interminable* predominantemente mediante narraciones en primera persona de las y los protagonistas intradiegticas (el enfoque interno en un personaje concreto) y en ocasiones con la voz narrativa omnisciente (identificada *a posteriori* como voz autorial). Es desde la perspectiva personal en primera persona (en el caso de Inés, Galán, Nino, Manolita, Guillermo, María o Germán) o mediante el enfoque interno (es el caso, por ejemplo, de Manolo o Andrés en *Los pacientes del doctor García* o de Aurora en *La madre de Frankenstein*) como accedemos como lectores a la posguerra representada en la ficción. Además del desarrollo de las perspectivas individuales. Grandes no escatima esfuerzos a la hora de describir con detalle personajes, objetos, lugares y costumbres de la época» (Calderón Puerta, *Parias* 141).

participaron con la resistencia antifranquista desde distintas posiciones y lugares geográficos. Así, el rasgo que todos tienen en común es, por una parte, la derrota republicana en la Guerra Civil española que los coloca en una posición de vulnerabilidad en el nuevo régimen⁷. Y, por otra, en numerosas ocasiones relacionada con la anterior, su implicación política, tanto en el seno del PCE como fuera de él.

6.2.3.1. Personajes históricos

6.2.3.1.1. Dolores Ibárruri, La Pasionaria

Política vasca, diputada comunista y, además, figura y símbolo preeminente de la resistencia antifascista durante la Guerra Civil española por sus discursos y por el lema «¡No pasarán!». Llegó a ser secretaria general del Partido Comunista de España. Tras la derrota republicana partió al exilio, primero a Francia y después a Moscú. Mantuvo su liderazgo a lo largo de todo el exilio, a pesar de que dejó la secretaría general del Partido en 1960. Su regreso a España, en 1977, se convirtió en un acontecimiento de la Transición a la democracia.

En la novela de *Grandes*, aunque se recogen hitos de la carrera política de la Pasionaria, así como sucesos personales relevantes, como la muerte de su hijo Rubén Ruiz Ibárruri en 1943; se da más espacio a la vida personal de Dolores Ibárruri. Así, la narración abre con la relación casi secreta que mantuvo con Francisco Antón, un dirigente comunista. De hecho, se relaciona este vínculo sexo-afectivo con la decisión de la secretaria general de dejar el Partido en manos de Carmen de Pedro y de pedir a Stalin realizar las gestiones necesarias para sacar a Antón del Campo de concentración Le Vernet d'Ariège donde había sido internado tras la ilegalización del PCE en Francia, como consecuencia del pacto germano-soviético en 1939. En *Inés y la alegría* Dolores Ibárruri constituye un personaje fundamental de las partes narradas por la narradora omnisciente, al mismo tiempo que ejerce una suerte de contraposición a la figura de Inés⁸.

⁷ Esta crece y se recrudece en el caso de personajes femeninos, pertenecientes al colectivo LGTB, a extractos socioeconómicos desfavorecidos o si tienen alguna enfermedad o discapacidad. En palabras de Calderón Puerta: «Aquí el pasado se narra, en consecuencia, desde lugares alejados de los centros de poder económico, político o de creación de significado pero que se revelan al mismo tiempo como de gran relevancia histórica, constituyendo este aspecto una de las aportaciones novedosas de la serie en el conjunto de la novela de la memoria española actual» (*Parias* 173).

⁸ Profundizaremos en esta cuestión en el punto 4.

6.2.3.1.2. Jesús Monzón

Jesús Monzón fue un político comunista navarro que, como se cuenta en la novela, tras la derrota republicana consiguió crear toda una red de lucha antifascista formada por antiguos combatientes de la Guerra Civil española cuya operación militar más importante fue la Invasión de Arán, que buscaba desestabilizar el régimen franquista y acabar con el gobierno dictatorial. Del mismo modo, el triunfo militar se planteaba como una forma de alcanzar una posición de poder dentro del Partido Comunista aprovechando la ausencia de los que en ese momento eran los dirigentes más conocidos que, bien habían muerto, bien habían huido de la Francia ocupada. Tras el fracaso de la invasión, sufrió una campaña de desprestigio en el seno del PCE, fue detenido por la policía franquista en España y encarcelado hasta los años 60. Se volvió a casar por poderes con la que fue su primera mujer, mientras él seguía en prisión, y cuando salió se fue a México para reunirse con ella⁹. Regresaron en los años 70 y pocos años después ambos enfermaron y murieron. En la novela se retrata a Jesús Monzón como un gran estratega y seductor, de hecho, se muestra la forma en la que consiguió organizar la invasión y la Unión Nacional Española (UNE) en el seno del PCE en Francia, lo cual supuso poner en entredicho la dirigencia que se situaba en Moscú, fue entablando una relación sexo-afectiva con Carmen de Pedro, a quien Pasionaria había dejado como responsable del Partido.

6.2.3.1.3. Carmen de Pedro

Carmen de Pedro fue una militante y la máxima dirigente del Partido Comunista Español en la clandestinidad en Francia durante la preparación y ejecución de la «Operación Reconquista de España» ideada por Jesús Monzón. Fue pareja de este y, según se cuenta en la novela, colaboró en el planteamiento de la Invasión de Arán. Consiguió evitar en un primer momento la purga monzonista gracias a su matrimonio con

⁹ «Sito [Monzón] está decidido a recomponer en México su matrimonio con Aurora e iniciar una nueva vida. Comienza a pensar en emigrar a América y para facilitar el viaje se casarán de nuevo, pero esta vez según las leyes mejicanas y por poderes. El 13 de marzo de 1959, con un océano por medio, Sito y Ciruela contraen otra vez más matrimonio. El 2 de junio de 1960, previa autorización gubernativa, Aurora puede volver por primera vez desde la Guerra Civil a España. Ese mismo mes de junio, Aurora va a la Península Ibérica para reencontrarse, por fin, con Sito en Pamplona y preparar su entrada al Nuevo Mundo» (Martorell 244-245).

Agustín Zoroa¹⁰, pero tras la muerte de este, fue duramente interrogada y purgada por Santiago Carrillo por su vinculación con Jesús Monzón.

6.2.3.2. Personajes ficticios

6.2.3.2.1. Protagonistas y narradoras

6.2.3.2.1.1. Inés Ruiz Maldonado

Inés es la protagonista de la narración ficcional de la novela. Nacida en una familia burguesa acomodada de Madrid, ha sido educada para ser la esposa y madre de otros burgueses que mantendrán el apellido y su estatus económico. Sin embargo, como consecuencia de la guerra y de la amistad entablada con Virtudes, quien trabajaba para la familia, se posiciona a favor del bando republicano, por lo que termina siendo reprimida y encarcelada. Tras escuchar en la radio clandestina conocida como «La Pirenaica» que un ejército de exiliados ha atravesado la frontera para acabar con el régimen franquista, huye del arresto domiciliario al que está siendo sometida y se une a los soldados localizados en Bosost. Allí conoce a Galán, el que será su marido, y al resto de compañeros clandestinos que se convertirán en su familia escogida a lo largo de la segunda mitad de la novela, durante un exilio que se extiende hasta 1977.

Inés se caracteriza por su alegría y fortaleza frente a la adversidad, y su incansable lucha desde todas las posiciones que se le permite ocupar. Representa a una militancia crítica pero ininterrumpida. Así, la alegría del título, a pesar de ser parte de la política de Pasionaria, se hace efectiva en la forma en la que Inés y sus compañeras deciden enfrentar las desgracias y las dificultades que les tocan vivir. Inés no renuncia a su vida privada por una vida política sino que convierte sus vivencias particulares y colectivas en una acción política constante que garantiza la pervivencia de la lucha clandestina.

6.2.3.2.1.2. Fernando González Muñoz, *Galán*

Galán es otra de las voces narradoras de *Inés y la alegría*. Por él conocemos la organización de la incursión del Valle de Arán en la que participa como capitán del ejército de la UNE y bajo las órdenes de Jesús Monzón, con quien tiene amistad.

¹⁰ Zoroa fue un dirigente comunista cercano a la figura de Santiago Carrillo que fue fusilado poco después de ser detenido en España cuando estaba haciendo un trabajo clandestino de apoyo a la guerrilla.

Proveniente de la cuenca minera asturiana, su vida está atravesada por la lucha obrera que le llevó a formar parte de la Revolución de 1934, por lo que tuvo que exiliarse por primera vez, de la Guerra Civil española y, por último, de la lucha antifascista que lleva a cabo en la Francia ocupada por los nazis y, más tarde, trabajando como clandestino en los años 40 colaborando con la guerrilla antifranquista.

La principal característica de Galán es su compromiso con la lucha antifascista y su militancia política en el PCE, lo cual le lleva a vivir la peripecia combativa de la que consta gran parte de su vida. Además de esto, en el grupo de soldados al que pertenece destaca por su capacidad de liderazgo.

6.2.3.2.2. Secundarios

6.2.3.2.2.1. Sebastián Hernández Romero, *Comprendes*

Comprendes es el principal apoyo de Galán, el amigo guerrillero más antiguo y su primer confidente. Se conocieron durante la Guerra Civil española, en el frente de la universidad específicamente, y se mantuvieron juntos durante el resto de la contienda y en toda la experiencia del exilio, la invasión de Arán y la retirada a Toulouse. Su principal característica es que repite recurrentemente la pregunta «¿comprendes?» al terminar sus frases y, otra seña de identidad es que lleva unas gafas terriblemente sucias. Conoce a la que será su mujer, Angelita, mientras trabaja en un aserradero junto a Galán y otros guerrilleros, ya que ella es la enlace con la que se comunican con el Partido. Es el guerrillero clandestino que más tiempo pasa cruzando la frontera franco-española.

6.2.3.2.2.2. Ramón Ametller Rovira, *Lobo*

Coronel al mando del destacamento del Bosost. Es una de las figuras de autoridad a la que responde el grupo de guerrilleros que entran en Arán. Es un antiguo maestro catalán que empezó a luchar durante la contienda civil y que, desde entonces, se ha dedicado a la guerra, como el resto. Se muestra escéptico respecto a la Invasión desde el principio pero, frente a la ilusión y predisposición de sus hombres, decide seguir con el plan. No obstante, desde el primer día expone sus dudas y es el primero en decidir dar la operación por fallida y en organizar el regreso a Toulouse. Está casado con Amparo, una de las mujeres que compone la cooperativa que rige el Restaurante Casa Inés.

6.2.3.2.2.3. Pascual, *el Ninot*

Soldado valenciano que no estuvo en Bosost con el resto pero al que une amistad con Galán. Su participación en la invasión está marcada por pertenecer al grupo comandado por Pinocho cuya decisión de no tomar el túnel de Viela fue determinante. En la novela es el personaje que encarna a todos los integrantes LGTBIQ+ del ejército republicano y de las guerrillas antifascistas. Ninot no es abiertamente homosexual y cuando sus compañeros, o Inés y Lola por casualidad, lo descubren lo vive con mucha vergüenza. Muere en el exilio, en los 60, y en la reunión-homenaje que hacen los clandestinos se dedican a recordarle sin obviar su orientación sexual, algunos incluso expresan cierto remordimiento por haber rechazado en algún momento al Ninot debido a su homosexualidad.

6.2.3.2.2.4. Antonio Sosa Rodríguez, *Zurdo*

Guerrillero de origen canario y participante de la Invasión de Arán. En ella conoce a la que será su pareja, Montse, una joven aranesa. Al igual que Galán y Comprendes, tras el desastre de Arán se convierte en un guerrillero clandestino que entra y sale de España cumpliendo misiones del Partido. En los 50 es enviado a Canarias a organizar una célula del PCE en el archipiélago y se muda allá con su mujer y sus hijos.

6.2.3.2.2.5. Montse

Es una joven aranesa que se une a los guerrilleros durante la invasión de Arán. Establece una relación de amistad muy estrecha con Inés mientras ambas se encargan de alimentar a los soldados en el cuartel de Bosost. Allí además conoce al que será su marido, el Zurdo, con quien se casa en Toulouse. Al igual que Inés, trabaja en el restaurante durante unos años hasta que en los 50 su pareja es destinada a las Islas Canarias para que reconstruya el Partido allí, de manera que es la primera de las mujeres de clandestino asentadas en Toulouse que regresa a España.

6.2.3.2.2.6. Angelita

Se trata de la pareja del guerrillero *Comprendes* al que conoce cuando ambos forman parte de la resistencia francesa que lucha contra la ocupación nazi en Francia, la cual tiene que abandonar al enterarse de que se ha quedado embarazada. Se caracteriza por su baja

estatura y su fuerte carácter, ya que no acata con sumisión y resignación las decisiones de su marido ni del Partido sino que siempre expresa claramente los inconvenientes que ve y las injusticias que le afectan. Asimismo, es la componente de la cooperativa que mejor se desenvuelve en cuestiones económicas y prácticas del restaurante, es ella la que ve las potencialidades de una pequeña taberna para convertirse en un restaurante no solo rentable sino también exitoso, y lo que es más importante para la comunidad exiliada, en un lugar de encuentro.

6.2.4. La simbología de los espacios en la novela

Los espacios tienen en *Inés y la alegría* una gran carga simbólica y en esta cuestión pretendemos ahondar. Al ser una novela muy extensa (tanto respecto al tiempo histórico narrado como al número de páginas que comprende) con una multitud de personajes que influye en la caracterización de los lugares que aparecen en el relato, en nuestro análisis vamos a ocuparnos especialmente de aquellos que, bien marcan las trayectorias vitales de dos de las narradoras, bien constituyen el espacio por excelencia que ocupan personajes (o grupos) fundamentales para la novela. Para establecer una clara distinción entre ellos los clasificaremos, en primer lugar, atendiendo a su carácter simbólico, es decir, a si son privados o públicos, y también aquellos que tienen un estatus ambiguo que hace que pertenezcan a ambas categorías al mismo tiempo; en segundo lugar, nos ocuparemos de los espacios que son empleados para reprimir a los y las protagonistas; y en último lugar, realizaremos una breve referencia a las implicaciones simbólicas que tiene la divergencia entre los lugares relacionados con los personajes femeninos y los espacios en los que se mueven los masculinos.

6.2.4.1. Espacios públicos o privados

Empezamos con una diferenciación entre los espacios que están relacionados primordialmente con el ámbito privado y familiar, es decir, aquellos que son habitados y aparecen en la narración contextualizando situaciones íntimas entre pocos personajes. A esta categoría pertenecen, en general, las casas familiares entre las que destacamos dos: la casa de Ricardo y Adela en Lleida y la que Inés y Galán convierten en su hogar en el exilio en Toulouse. Por el contrario, los espacios públicos son lugares en los que se juntan multitudes y, especialmente, en los que los personajes, generalmente, deben cuidar su aspecto y lo que dicen, ya que están a la vista de instancias que pueden castigarlos; esto

es, en ellos, los personajes no se mueven con naturalidad, sino que tienen que performar un comportamiento concreto que les permite moverse con cierta libertad. Destacamos entre ellos la Gran Vía madrileña, por el significado que tiene para Inés¹¹ y las localizaciones urbanas y geográficas: Toulouse, Bosost, Madrid, Moscú, etc.

Existen, sin embargo, unos espacios que no pueden considerarse ni privados ni públicos, ya que, de alguna manera, en la novela, son ambas cosas al mismo tiempo. Los lugares que responden a esta ambigüedad son: en primer lugar, la casa familiar de Inés en Madrid que, a pesar de ser un edificio localizado en una zona de clase alta de la ciudad y de pertenecer a una estirpe de personas adineradas y conservadoras, durante la guerra es convertida en sede del Socorro Rojo Internacional y en ella se celebran, además, muchas reuniones de las Juventudes Socialistas Unificadas (JSU) en las que participa la protagonista. En segundo lugar, el cuartel general de la UNE localizado en Bosost, donde Inés se une a los clandestinos. Este lugar les da la oportunidad de crear lazos emocionales muy fuertes a sus habitantes. No obstante, funciona también como punto de encuentro por el que pasan soldados y dirigentes comunistas que no pertenecen a la familia clandestina, que convive en la casa que alberga al cuartel, de tal manera que su significado simbólico confronta con su propósito militar y da lugar a situaciones de gran tensión, como la visita de la comitiva del PCE tras el fracaso de Arán (Grandes, *Inés* 442-443). Esta dinámica se traslada al restaurante que Inés y otras tres mujeres de clandestinos abren en Toulouse y que se convierte en punto de encuentro de exiliados y, especialmente, de comunistas que colaboran con la guerrilla antifranquista y que en ocasiones especiales también acoge celebraciones oficiales del Partido.

6.2.4.2. Lugares de reclusión

En la novela, y especialmente en la narración de las trayectorias políticas de los dos protagonistas antes de la Invasión de Arán, hallamos muchos lugares en los que tanto Inés como Galán son encerrados como consecuencia de su relación con el PCE y con el bando vencido de la Guerra Civil. Así, Inés pasa los años siguientes al fin del conflicto recluida, primero en la cárcel de Ventas, y más tarde, por intercesión de su hermano y de su cuñada,

¹¹ «—Yo solo quiero salir para dar una vuelta, porque es mi cumpleaños, y estoy harta de estar en casa, y... Y porque siempre he querido ir de noche a la Gran Vía (...) ¿Qué quieres que te diga? Mi madre me dice que tengo el mismo gusto que los paletos de los pueblos, pero yo siempre he querido ir, nadie ha querido llevarme, y ahora.. Ahora ya no hay nadie aquí a quien pedirle permiso, ¿verdad? Me han dejado sola, y eso me convierte en una mujer libre ¿no?» (Grandes, *Inés* 80).

en un convento y en la casa de estos en Lleida. Dos de estos espacios no se caracterizan, a priori, por albergar a personas privadas de libertad debido a una sentencia condenatoria. Y, sin embargo, es en estos sitios donde la protagonista sufre especialmente debido al aislamiento al que es sometida. Esto es, como consecuencia de la represión ejercida sobre el bando derrotado, mientras Inés está bajo la tutela tanto del Estado como de su hermano, que de alguna manera se erige como representante del régimen franquista, no existe para ella la posibilidad de tener una vida en España que no esté marcada, bien por la violencia de las represalias y la reclusión, bien por la clandestinidad, que es la vía que termina escogiendo y que le lleva al exilio.

En el caso de Galán, su peripecia por espacios de reclusión comienza tras exiliarse al final de la guerra, como muchos otros españoles y españolas refugiadas que atravesaron la frontera en 1939. En Francia es internado en el campo de concentración de Argelès-sur-Mer junto a muchos de sus compañeros del ejército republicano y poco después es destinado a una Compañía de Trabajadores Extranjeros, en su caso en una fábrica de tornillos cerca de Perpiñán, hasta que se integra en la resistencia francesa y colabora en la derrota nazi.

6.2.4.3. Espacios generizados

En la novela existe una diferencia clara entre los espacios que habitan los personajes femeninos y los masculinos, algo que se acentúa ostensiblemente cuando se forman parejas. Las mujeres del relato aparecen normalmente en espacios privados o ambiguos mientras que los hombres, habitualmente, son representados en lugares públicos, en espacios abiertos, cuando no están encarcelados, o cumpliendo con su deber de soldados o guerrilleros, lo cual les aleja irremediabilmente de los hogares creados con sus parejas y de los lugares que estas construyen para acogerlos cuando sus misiones concluyen.

De esta manera, el matrimonio, o el establecimiento de una relación sexo-afectiva comprometida con alguno de los personajes masculinos, supone para las mujeres de la novela una reducción de su presencia en el espacio público. Dos casos paradigmáticos de esta cuestión son el de Inés, la protagonista, y el de Angelita. Esta última, en el texto de Almudena Grandes, trabaja como enlace para la resistencia francesa durante la ocupación nazi, pero su labor, como veremos más adelante, no se limita a pasar información a los guerrilleros o a transportar armas, sino que ella sola es la que hace posible la comunicación entre el PCE en el interior de Francia y el exterior, de forma que constituye

una figura fundamental en la red de lucha de la Resistencia. Conoce a Comprendes, el que será su marido, en una entrega de armas que hacen en una carretera y, a partir de ese momento, su suerte cambia por completo. Poco después, se queda embarazada y tiene que abandonar su puesto, dado que corre peligro de que los alemanes la detengan. De esta manera, Angelita pasa a la retaguardia, que en su caso consiste en vivir en Toulouse junto a otras mujeres de clandestinos esperando el regreso de Comprendes.

En el caso de Inés, la pérdida del acceso al espacio público es doble. La primera vez coincide con el golpe de Estado de 1936, momento en el que queda sola y alejada de su familia conservadora, y aprovecha para ejercer la libertad que hasta ese momento ha estado coartada por su madre y por las normas sociales que la constreñían. El acto que marca la ruptura con un pasado de reclusión en la casa familiar consiste en dar un paseo del brazo de Virtudes, una empleada del hogar que se convierte en su amiga y la que le ayuda a conocer los círculos comunistas de Madrid. Este paseo en el que, aparentemente, no ocurre nada significativo, para Inés supone un cambio sustancial, una manera de mostrar al mundo su adhesión al bando republicano y a una tendencia progresista de la cual formaba parte la liberación femenina (Grandes, *Inés* 80-83). Todo cambia sensiblemente cuando conoce a Pedro Palacios, el que será su pareja durante la guerra y quien terminará delatándola a las autoridades franquistas. Y es que, tras involucrarse con las JSU y convertir la casa señorial de su familia en una sede del Socorro Rojo, Inés se dedica por entero a sacarla adelante y a colaborar en el trabajo de la retaguardia. En la novela no se vuelve a mencionar una toma del espacio público como el paseo de la Gran Vía hasta más adelante. Cuando Inés amordaza a su cuñada y huye de la casa de su hermano a caballo para unirse al ejército de la UNE en el valle de Arán.

La imagen de la protagonista llegando al cuartel general montada a caballo mientras hace referencias a la república¹² contrasta con las funciones que cumplirá después, cuando conoce a Galán y ambos se enamoran. Los cuidados de Inés, como cocinera del cuartel, aunque serán fundamentales para los guerrilleros que se benefician de ellos, conllevan que los movimientos de ella se produzcan casi exclusivamente en el sitio donde elabora

¹² En la novela se incluye esta descripción en un recuerdo de Galán: «...incluso vestida de aquella extraña manera, un cruce pintoresco entre señorita amazona y miliciana aficionada, botas y pantalones de montar, una camisa blanca con volantes en el pecho, una americana de terciopelo, un chubasquero muy usado, una manta sobre los hombros y una pistola bien visible, encajada en la cintura del pantalón. (...) Eso fue lo primero que vi de ella, porque cuando salí, se había tapado la cara con el pico de la bandera (...) Pero cuando le di las buenas tardes, España [Inés] me saludó como un soldado de los de antes, llevándose el puño cerrado a la sien...» (Grandes, *Inés* 339).

los platos que alimentan a los soldados y en la habitación donde mantiene relaciones sexuales con el que será su marido. Este estatus adquirido en Bosost, de cocinera de los clandestinos, se mantendrá en el exilio en Toulouse por medio del restaurante que pone en pie con sus compañeras y que tendrá que compaginar con la crianza de sus hijos. Y, sin embargo, la cocina, a pesar de identificarse tradicionalmente con el trabajo doméstico y de cuidados, es el espacio más importante para Inés, es su parcela de libertad, su dominio, donde el Partido no puede entrometerse ni alterar sus decisiones, donde no es esposa ni madre, sino solo Inés, la cocinera del Bosost, uno de los títulos que ella escoge para sí misma (Sherman 258), así lo expresa en la novela: «Desde que desperté bruscamente del sueño donde había sucedido lo mejor de mi vida, la cocina era el único lugar donde aún sentía que tenía una piel, donde la piel aún me daba alegrías» (Grandes, *Inés* 50).

6.3. Contexto histórico

En este apartado se pretende profundizar en el contexto socio-histórico en el que se enmarca la narración de *Inés y la alegría*. No obstante, el presente de la historia comienza en 1944 poco antes de la invasión de Arán pero, como ya hemos dicho, por medio de analepsis se describen y recopilan situaciones acontecidas en las décadas anteriores que ayudan a comprender la actuación de los personajes. Así, y aunque el centro de la novela sea la campaña militar de 1944, el texto también relata los primeros años del trabajo de los guerrilleros clandestinos que vivían en Francia y entraban en España para colaborar con las agrupaciones del interior, así como la vida en el exilio de los españoles hasta el regreso de todos los integrantes del grupo de guerrilleros que coinciden en Bosost en los 70. De esta manera, el texto comprende gran parte del siglo XX por lo que consideramos importante detenernos en los acontecimientos fundamentales que forman parte de *Inés y la alegría*.

En lo que respecta a la disposición de este apartado, consideramos que lo más adecuado es seguir el orden que la propia novela propone, que además coincide en gran parte con la cronología de los hechos. Por esta razón, dividiremos la información en tres partes: en primer lugar, realizaremos una contextualización de la situación previa a la incursión militar de octubre de 1944 que tendrá a su vez tres ejes principales: por una parte, la preparación de la invasión por parte de Monzón aprovechando la dispersión de los dirigentes del PCE en distintas ciudades europeas; y por otra, las trayectorias políticas

previas a su participación en la invasión de Arán tanto de Inés como de Galán, las cuales, como veremos, están atravesadas por su implicación en la Guerra Civil española, la represión por la derrota, el exilio, el internamientos en cárceles o campos de concentración, etc. En segundo lugar, abordaremos los pormenores específicos de la acción militar así como sus consecuencias. En tercer y último lugar, nos ocuparemos de la restauración de la jerarquía y hegemonía estalinista en el PCE tras las depuraciones de los seguidores de Jesús Monzón; y del desarrollo de la lucha guerrillera a lo largo de la segunda mitad del siglo XX hasta el regreso definitivo del exilio español.

6.3.1. (Antes) de 1944: Factores políticos determinantes para la «Operación reconquista de España» y la participación de Inés y Galán

6.3.1.1. Panorama político

Antes de la invasión de Arán, el PCE estaba en una posición muy delicada pues con la Segunda Guerra Mundial en curso y la situación en España, estaba dividido en tres células que luchaban por conseguir la hegemonía en la dirección. Los dirigentes más veteranos y conocidos, Carrillo o la propia Pasionaria, se encontraban en Moscú al amparo de Stalin pero muy aislados respecto a lo que ocurría tanto en España como en Francia. En estos países el PCE luchaba de forma clandestina, en Francia bajo el mando de Monzón, que había puesto en pie todo un movimiento guerrillero, y en España, organizado en agrupaciones de combatientes clandestinos que consideraban su lucha una prolongación de la contienda civil, y su fin era derrocar la dictadura franquista (Cervera Gil 458-459). En Francia Jesús Monzón adquirió una posición predominante en el Partido Comunista porque supo aprovechar el vacío de poder resultado de la huida de los dirigentes más importantes y veteranos frente al avance del dominio nazi, y de la ilegalización de todos los partidos comunistas, lo cual supuso que pasaran a la clandestinidad. Además, y como consecuencia de esto último, en el país galo había quedado únicamente una delegación comunista muy reducida cuya figura primordial era Francisco Antón, miembro del Buró Político, quien había sido detenido e ingresado en el campo de prisioneros de Le Vernet¹³ (Serrano, *Última* 105).

¹³ El campo de prisioneros de Le Vernet se caracterizaba por albergar un gran número de militantes y de figuras importantes de organizaciones y partidos de izquierdas, pero no solo por ello. Era también uno de los campos célebres por las pésimas condiciones en las que se encontraban las personas que eran internadas allí: «Si desde mediados de 1939 había sido un campo de castigo, la situación empeoró después del armisticio. Lo habitaban españoles y brigadistas mutilados, que carecían de los cuidados imprescindibles.

Como se explica en la novela, Dolores Ibárruri y Francisco Antón mantenían una relación íntima y casi clandestina desde poco antes del exilio¹⁴. Y debido a esta vinculación, al parecer, la Pasionaria habría pedido la intercesión de Stalin para liberar a Antón del campo de Le Vernet para reunirse con él. Con el traslado de Francisco Antón a Moscú el Partido en Francia se quedó en manos de una persona desconocida, ya que hasta ese momento no había ocupado ningún cargo de relevancia¹⁵: Carmen de Pedro. En resumen, finalmente, en la Francia ocupada de los años 40, los únicos responsables políticos que había del PCE eran personas muy jóvenes, junto a De Pedro estaban Manuel Azcárate y Manuel Gimeno, ninguno de los tres sobrepasaba los 25 años, y poco experimentadas frente a un político tan ambicioso como Monzón (Serrano, *Última* 105). Así en 1944 promulgó la agrupación y la preparación de la invasión de España por los Pirineos, la respuesta de las bases del Partido en Francia, bien por conformidad, bien por obediencia siguieron el mandato del navarro y unos 7000 soldados se prepararon y trasladaron a Montréjau para intervenir, contrariando los informes que daban cuenta del inmovilismo generalizado y de la pérdida de cualquier esperanza de salvación por parte de un ejército como la UNE (Serrano, *Maquis* 131). Monzón necesitaba una operación

También viejos y muchachos, adolescentes incluso. Y judíos, sobre todo judíos alemanes. Las condiciones eran tan lamentables que en octubre de 1940 los penados se amotinaron; repitieron la acción en diferentes ocasiones. Pero en vez de averiguar las razones de esas revueltas, los responsables se aplicaron a reprimirlas violentamente. El 26 de febrero de 1941 se produjo otro importante movimiento de protesta, debido a la situación sanitaria e higiénica. Los disturbios fueron rápidamente sofocados: arrestaron a 102 internados, incluidos los líderes más significativos. Muchos de los detenidos fueron deportados a Alemania, otros encarcelados y la mayoría, conducida a campos de trabajo africanos, Djelfa sobre todo. Salvo caso de enfermedad grave, no se autorizaba a recibir visitas de ningún tipo. Las propias autoridades aceptaron retrospectivamente que se habían cometido excesos; especialmente con los brigadistas centroeuropeos que habían combatido en la guerra de España y que tenían en Le Vernet una situación muy desfavorable» (Serrano, *Última* 150).

¹⁴ Para sus compañeros de Partido, la situación sentimental de Ibárruri es una debilidad y un motivo de mofa: «Stalin gestiona ante los alemanes un canje, no sin bromear antes diciendo que “si Julieta no puede vivir sin su Romeo, se lo traeremos. Siempre tendremos por aquí algún espía alemán para canjearlo por Antón”» (Arasa 23). Esto es, esta relación la devuelve a su lugar genérico preasignado, al mismo tiempo que sirve como excusa para aquellos que desdeñaban la posición de poder que Pasionaria había conseguido adquirir, la ridiculicen por su género y por la conducta que de ella se espera. En la novela, sin embargo, la intimidad y la vida privada de Ibárruri no sirve para desprestigiarla y desautorizarla sino, para romper con la imagen idealizada y divinizada del mito comunista.

¹⁵ En la novela es la Pasionaria quien nombra a Carmen de Pedro miembro del Buró Político como sucesora de Francisco Antón: «Dolores las desprecia a favor de una mujer insignificante, un cruce de mosquita muerta con perro fiel, una jovencita que apenas tiene formación política, horizontes, ambición, ideas propias. Y se equivoca. Piensa que la capacidad de intervención del PCE en un país extranjero, que pronto formará parte del Tercer Reich, no merece la pena ser tenida en cuenta, y se equivoca. Piensa que el Buró Político del PCE puede estar en Moscú, el Comité Central en Buenos Aires, su delegación más importante en La Habana, y la inmensa mayoría de sus militantes repartidos entre Francia y España, sin que la cohesión del Partido se resienta, y se equivoca. Piensa que es más importante precaverse de un asalto al poder que arriesgarse a promover a un nuevo líder, y se equivoca. Piensa que delegar en Carmen [de Pedro] es lo mismo que tener la situación controlada a miles de kilómetros de distancia, y se equivoca, y esa equivocación está a punto de acabar con su carrera política» (Grandes, *Inés* 34).

como la de Arán, siempre y cuando tuviera éxito¹⁶, para adquirir una posición legítimamente dominante en el Partido (Serrano, *Maquis* 138-139).

A continuación, vamos a centrarnos en los periplos de los dos protagonistas narradores, Inés y Galán. Como veremos, se trata de dos recorridos simétricos ya que, aunque ambos pertenecen al bando republicano derrotado, su participación en la guerra y las represalias que sufren no coinciden: mientras que Inés pasa la guerra en la retaguardia en Madrid colaborando con las JSU y el Socorro Rojo; Galán lucha en el frente dentro del ejército republicano y, cuando la contienda termina, consigue salir de España, Inés, en cambio, se queda en Madrid y es detenida como consecuencia de una delación.

6.3.1.2. Trayectoria de Inés

Inés nace en el seno de una familia conservadora, burguesa y acomodada de Madrid, en la que siente que no termina de encajar dado que no responde al ideal social y familiar que sí representa una de sus primas. No obstante, siendo la hermana menor vive recluida en su casa cuidando de su madre enferma, al contrario que sus hermanos y hermana que han podido disfrutar de una vida social con la que Inés solo puede soñar. Al mismo tiempo, y debido a que la socialización de estos se reduce a los círculos burgueses y conservadores a los que pertenecen, uno de sus hermanos termina afiliándose a Falange Española en 1934 y colabora en la planificación y ejecución del golpe de Estado de 1936 que desembocará en la Guerra Civil española.

Inés por su parte, se siente atraída por el mundo que descubre gracias a otra de sus primas, Florencia, quien es repudiada por su actitud liberal y por alinearse con la nueva moda femenina y con discursos que contravienen los ideales monárquicos y clasistas de

¹⁶ La estrategia de Monzón para dar comienzo al derrocamiento del régimen franquista se fundamentaba en la esperanza de dos respuestas a la invasión: la movilización de los derrotados y luchadores antifascistas del interior de España y el apoyo de las democracias europeas en un intento de acabar con todos los totalitarismos en Europa. No obstante, según Hartmut Heine, la primera de estas esperanzas no resulta creíble desde el punto de vista del mismo Monzón, quien desde Madrid era capaz de ver la situación en la que se encontraban los represaliados por la Dictadura; de manera que resulta más probable que el éxito de la operación de Arán recayera en el apoyo de las potencias aliadas. Se ponía como indicador del éxito de la operación lo que en ese momento estaba teniendo lugar en el *midi* francés, que tras la entrada de los aliados y la retirada de los nazis, había estado bajo el mando de los maquis de la resistencia francesa, quienes eran, en su mayoría, simpatizantes comunistas. Lo que esta perspectiva obviaba es que durante el mando de los comunistas en esta zona muchos integrantes o colaboradores de la resistencia que pertenecían a la burguesía o a grupos políticos, como el POUM o la CNT, habían sido perseguidos y liquidados, razón por la cual muchos de ellos más tarde decidieron unirse a las ideas y propuestas de Charles de Gaulle (Heine 85).

la familia¹⁷. Ella es, además, el primer personaje que ayuda a Inés a empezar a tomar consciencia de los efectos de la reclusión a la que la somete su madre y el entorno al que pertenece. La ruptura rebelde de su prima con la familia siembra en Inés la semilla de la disidencia. Le muestra que existe otra manera de estar en el mundo que la que ha conocido hasta ese momento y, por ello, siente una afinidad que no es capaz de comprender hacia Aurora, una vecina que la ayudará a conocer lo que solo intuía por medio de la actitud de Florencia. Así, gracias a Aurora, Inés entra en contacto con el panorama socio-cultural femenino de los años 30, acude por primera vez al Lyceum Club de María de Maeztu, aunque esto enfurece a su hermano quien se lo prohíbe. Sin embargo, las precauciones de Ricardo no sirven para nada, pues Inés ya ha alcanzado un punto de inflexión: el visionado de un documental que da a conocer el trabajo de las Misiones Pedagógicas, específicamente, el llevado a cabo por Alejandro Casona. Inés se siente contrariada por la actitud de su hermano respecto al Lyceum ya que ha encontrado en este lugar un objetivo vital que la empuja a querer abandonar la vida monótona que ha conocido hasta este momento¹⁸.

Por una casualidad de la organización del traslado paulatino de la familia al norte, donde pasan los veranos, Inés se queda sola en Madrid, pues aunque queda al cuidado de su hermano Ricardo, este forma parte del alzamiento y enseguida se integra en el bando nacional. En este momento Inés saborea la libertad sobre sí misma por primera vez, nadie supervisa sus acciones y la joven toma conciencia de la colaboración de su familia en el derrocamiento del gobierno republicano y de las implicaciones que esto tendría¹⁹. Así,

¹⁷ «Mi prima volvió a Madrid acompañando a un pianista uruguayo, de piel muy blanca y pelo muy negro, largo como el de los trovadores medievales, a quien presentó como su prometido. En aquel calificativo se agotó su cautela. (...) La hija pródiga de mi tía Maruja, que era tan alta, tan ancha de hombros como yo, llevaba vestidos de satén y de raso, tejidos livianos, brillantes, que le sentaban estupendamente, aunque quizás porque, se le pegaban a las caderas cuando andaba y dejaban ver su piernas, la falda justo por debajo de la rodilla. Había quien juraba que la había visto con pantalones, y todos pudimos ver que llevaba el pelo más corto que su novio, la nuca al aire, que se pintaba los ojos con un lápiz negro y cremoso, como los que usaban las mujeres árabes, que fumaba con boquilla y hasta que se tragaba el humo» (Grandes, *Inés* 53-54).

¹⁸ «Esa era la clase de corrosión que imperaba en aquel lugar al que Conchita Méndez llegaba conduciendo su propio coche, y donde otras señoritas, de excelentes familias, fumaban, bebían champán, hacían juegos de doble intención sobre su vida íntima y se esforzaban por tener una opinión sobre todas las cosas. De ellas, y de los hombres que circulaban a su alrededor a despecho de los estatutos, había empezado a aprender lo que eran el fascismo y el socialismo, el progreso y la reacción, el machismo y el feminismo. Pero sobre todo, gracias a ellas, a ellos, había descubierto que el otro lado de la puerta de mi casa, existía un lugar que se llamaba el mundo, y que me gustaba mucho más de lo que había podido sospechar mientras lo miraba con el melancólico anhelo de la favorita de un sultán, privilegiada y cautiva al mismo tiempo, través de unos visillos rematados con puntillas» (Grandes, *Inés* 69).

¹⁹ «Sabía que mi prima Carmencita y sus amigas habían sembrado aquella sublevación con alpiste en los bailes del Casino. Sabía que Ricardo y sus amigos la habían organizado en el despacho de mi padre. Sabía que, si triunfaba, se acabarían las mujeres que fumaban y conducían sus propios coches, los poetas guapos

entabla una estrecha amistad con Virtudes, una empleada de su familia quien termina confesándole que pertenece a las JSU, organización a la que al final Inés también pertenece:

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 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, *Inés* 84).

Por una petición de Virtudes, Inés cede su casa para celebrar en ella reuniones de las JSU y finalmente convierte la casa señorial y burguesa de su familia en una sede del Socorro Rojo Internacional. Sin embargo, al final de la guerra es delatada, junto a Virtudes y muchas de las personas que trabajan con ella, por Pedro Palacios, su pareja, e ingresa en la cárcel de Ventas. A pesar de que en prisión sufre las condiciones inhumanas a las que se sometía a las reclusas, por lo menos en ella sigue perteneciendo a un colectivo que se basa en el cuidado mutuo, continuando además su amistad con Virtudes, pues están en la misma cárcel. Pero esta situación dura poco, Ricardo que tras el triunfo del bando nacional ha adquirido una posición poderosa en el régimen franquista, consigue sacar a Inés de Ventas para condenarla a un destino mucho más terrible para ella: un convento.

Ni siquiera tenía a alguien cerca para hablar, para compartir mi sufrimiento, para planear una fuga imposible o reírme de mi propia desgracia. Eso, que parecía tan poco, era lo que echaba de menos de la cárcel, aquel infierno donde, sin embargo, yo era una persona, tenía un nombre y una historia, ideas, amigas, opiniones sobre lo que nos estaba ocurriendo y curiosidad, oídos para escuchar lo que opinaban las otras. En Ventas, yo hacía cosas por mí y cosas por las demás, pero en el convento no era nada, no era nadie²⁰. No me interesaba nada. No le interesaba a nadie (Grandes, *Inés* 186).

y rubios que besaban en la boca a escritoras rubias y guapísimas delante de todo el mundo, los poetas morenos que tocaban el piano, y los dramaturgos de éxito que se emocionaban jugando con unos niños rotos y tiñosos mientras contagiaban sus sonrisas a una cámara» (Grandes, *Inés* 69-70).

²⁰ «Ventas fue el “lugar” donde la tentativa de imponer valores ideológicos y culturales basados en el desprecio más absoluto de la persona humana fue cotidianamente contestada por parte de aquellas mujeres que lograron, dentro de la cárcel, elaborar una instrucción y cultura alternativas y establecer relaciones interpersonales basadas en la ayuda mutua, en el apoyo mutuo. Y veremos como a la tentativa de aplastar cualquier espíritu de rebelión, aquellas mujeres supieron oponer, en condiciones desesperadas, una resistencia astuta y tenaz» (Di Febo 26). Esto es, debido a la masiva presencia de presas políticas Inés pertenece, dentro de la cárcel, a una comunidad político-afectiva de cuidado entre reclusas que constituye una manera de resistir frente a la represión franquista. En el convento, por el contrario, el aislamiento es absoluto y por lo tanto, la desesperación de la protagonista se vuelve insostenible.

Su situación empeora ostensiblemente, dado que, entre las monjas, la protagonista no tiene ningún apoyo y es sometida a un aislamiento asfixiante que se vuelve invivible al conocer el fusilamiento de Virtudes, lo cual lleva a Inés a intentar suicidarse sin éxito²¹. Al enterarse de esto, su hermano decide llevarse a Inés a su casa en Lleida, donde está bajo un régimen de arresto domiciliario al cuidado de Adela, su mujer. Allí, en un principio, la situación de la joven mejora sensiblemente pues la reclusión y el aislamiento no son tan férreos como los del convento. Sin embargo, pronto aparece un personaje que vuelve a romper la sensación de estabilidad de Inés, nos referimos a Alfonso Garrido, un compañero militar de Ricardo que acosa y agrede sexualmente a Inés durante unos meses hasta que ella huye hacia Arán para reunirse con los soldados de la UNE que han atravesado los Pirineos en octubre de 1944.

6.3.1.3. Trayectoria de Galán

Los orígenes de Galán distan mucho de los de Inés. Nace en un pueblo pequeño de la Asturias rural y crece en Mieres, lo cual supone que desde muy niño tiene que empezar a trabajar en una mina de carbón, al igual que su padre. Su implicación política es muy temprana ya que participa en la revolución de 1934, cuando apenas ha cumplido 20 años y, como consecuencia de esto, experimenta por primera vez el exilio en Francia²². Regresa a España para participar en la Guerra Civil, y en uno de los frentes conoce al que será su compañero en el resto de la novela: Comprendes. Galán comparte su segundo exilio con los miles de refugiados españoles que cruzaron la frontera franco-española en 1939²³. Como muchos de ellos, es recluido en un campo de concentración, en su caso el que se

²¹ «Nadie me vio coger un cuchillo, esconderlo en una manga, cruzar el claustro, entrar en mi celda, mover la mesilla con la silla encima para apoyarla contra una puerta sin cerrojo, tumbarme en la cama, cortarme las venas. (...) Lo hice mal. Perdí mucha sangre, pero no la suficiente, porque los cortes longitudinales matan, los horizontales se secan, y yo había visto demasiadas veces, en un libro de mujeres célebres que me regalaron de pequeña, a Carlota Corday agonizando en la bañera, con dos cortes horizontales, como pulseras de sangre, muy bien dibujados en la cara interior de las muñecas. Aquel libro me salvó la vida, pero no se lo agradecí al despertarme en un hospital. Aún me sentía más muerta que viva, y sin embargo, ese fracaso cambió mi destino» (Grandes, *Inés* 189).

²² «...para mí la guerra había empezado en octubre de 1934. El día que cogí un fusil me faltaban dos semanas para cumplir veinte años, y no lo había soltado todavía. Llevaba demasiado tiempo en la guerra, demasiado tiempo sufriendo, comiendo poco, durmiendo en el suelo, pasando miedo bajo la lluvia, con frío o con calor (...) durante ocho, y luego nueve, y hasta diez años seguidos, había vivido casi siempre una vida horrible, guerra y exilio, y guerra y exilio, y guerra otra vez» (Grandes, *Inés* 119).

²³ Debido a las circunstancias en las que llegaban los exiliados a Francia y a los distintos intereses que han intervenido más tarde, algunos quisieron reducir la afluencia de españoles tanto en suelo francés como en las filas de la resistencia antifascista para desestimar su importancia y su participación. No obstante, hoy en día se estima que las personas que cruzaron los Pirineos y se exiliaron en 1939 a Francia fueron entre 450.000 y 500.000 (Serrano, *Última* 34).

situaba en la playa de Argelès-sur-Mer²⁴. Junto a Comprendes es trasladado a una fábrica y a un aserradero como parte de las Compañías de Trabajadores que se crearon en estos lugares de reclusión y trabajo forzado, aunque con mejores condiciones que los campos que se encontraban en playas. En ellos Galán y Comprendes se reencuentran con otros soldados de la guerra y se integran en la resistencia francesa contra el dominio nazi²⁵.

No obstante, la organización rural y de trabajo que más nos interesa, pues son los que describen los personajes de *Inés y la alegría*, son los *chantiers*²⁶, pues estando reclusos en uno de ellos conocen a Angelita, una mujer que cumple funciones de enlace²⁷ en la resistencia Francesa para el PCE:

Angelita, el cordón umbilical que unía al Partido de fuera con el Partido de dentro, era más valiosa para la organización que todos nosotros juntos. Ella, con sus veinticuatro años y su aspecto de muchachita española sin rasgos particulares que destacar, era la que coordinaba a los comités de las empresas de la zona, la que distribuía a los ilegales por los aserraderos, la que nos entregaba las armas que se hubieran podido

²⁴ «El campo más emblemático, Argelès-sur-Mer, estaba instalado en una playa, protegido solamente por alambradas con espinos y en él llegaron a convivir 80.000 republicanos, vigilados (y humillados) por la Garde Mobile Républicaine (GMR) y tropas coloniales como los tiradores senegaleses y los spahis marroquíes. Hasta que consiguieron levantar las primeras barracas, los expatriados españoles preparaban sus refugios abriendo pozos en la arena para introducirse en ellos y protegerse de las inclemencias del invierno y la tramontana. Hambre, epidemias y muerte. Suciedad, piojos, disentería. Ni agua para beber ni letrinas para la intimidad. Pero a las calamidades físicas había que encadenar el abatimiento de la derrota y la fractura emocional que significaba la separación de sus mujeres e hijos. Las protestas de quienes pensaban que la dignidad humana era un derecho inalienable fueron contestadas por las autoridades francesas con la creación de campos de castigo para “rebeldes y peligrosos”. (...) Los propios internos, olvidándose de las tropas coloniales que trataban de robarles sus miserables pertenencias, alimentaban la esperanza impulsando la alfabetización o favoreciendo el debate ideológico para mantener vivo el recuerdo de la República» (Serrano, *Maquis* 124-125).

²⁵ En un primer momento los miembros españoles del maquis comenzaron como redes de apoyo y solidaridad y de defensa contra la ocupación nazi, más adelante su actividad fue creciendo, radicalizándose y empezando a llevar a cabo sabotajes de las vías de abastecimiento (ferrocarril principalmente) o de la red eléctrica (Serrano, *Última* 234). Es injusto establecer una diferencia cualitativa entre la resistencia antifascista en Europa y en España, ya que la gran diferencia entre ambas es que aunque compartían la causa principal por la que luchaban, acabar con los regímenes autoritarios, la guerrilla antifranquista no consiguió su objetivo, debido principalmente a las diferencias numéricas y de armamento del rival y por el abandono de las potencias europeas; mientras que la guerrilla antifascista por el contrario sí lo consiguió. Esto no se debe a que el PCE carecía de un plan guerrillero como tal (estructuras, plan de ataque, organigramas...) sino porque estos eran sistemáticamente destruidos e invalidados por la dureza y prolongación de la represión y persecución franquista (Moreno Gómez 72).

²⁶ «...explotaciones forestales destinadas a la fabricación de carbón vegetal, obras hidroeléctricas o empresas mineras que con el tiempo se convirtieron en foco de operaciones de los guerrilleros españoles en Francia, tanto contra los nazis como en futuras acciones en territorio español» (Serrano, *Maquis* 127).

²⁷ En el seno de la resistencia francesa contra la ocupación nazi, las mujeres tuvieron un papel fundamental por el que no siempre ha recibido el reconocimiento que merecían, nos referimos a la labor de enlace y de organización y mantenimiento de las redes de evasión que consiguieron poner en pie y mantener durante toda la ocupación y que constituyó una de las primeras formas de resistencia contra la presencia nazi en Francia durante los primeros años de la Segunda Guerra Mundial. Los enlaces, por su lado, eran las que se encargaban de transportar mensajes, paquetes o incluso munición entre los destacamentos clandestinos, de forma que su trabajo era fundamental para que los guerrilleros pudieran realizar las acciones planeadas (Munera Sánchez 64-65).

robar a los alemanes, la que transcribía las emisiones en onda corta de la BBC y la que las descifraba, para avisarnos de las entregas de armamento que los aliados dejaban caer en paracaídas para el Ejército Secreto de De Gaulle, sin saber que nosotros íbamos a intentar llegar a recogerlas antes que ellos (Grandes, *Inés* 130-131).

Un punto de inflexión en el segundo exilio de Galán tiene lugar el 2 de julio de 1944, cuando participa y, de hecho, lidera la liberación de un pueblo de Haute Garonne del dominio nazi. Este éxito de la resistencia francesa marca el principio del fin de la participación de los personajes de *Inés y la alegría* en la Segunda Guerra Mundial, al mismo tiempo que le otorga al protagonista un ascenso en el rango militar, a partir de ese momento será capitán, y su nuevo mote guerrillero, que es con el que nos referimos a este personaje, *Galán*²⁸. Esta denominación hace referencia a una decisión del propio Galán, quien recordando la forma en la que el comandante del cuerpo del ejército republicano con el que atravesó los Pirineos en 1939, obliga a sus hombres a adecentar su aspecto físico (lavarse, peinarse, arreglar sus uniformes) para entrar en el pueblo francés recién liberado dando una imagen de dignidad, invalidando la concepción que presentaba a los maquis como delincuentes:

Después, lo que hicimos todos, yo el primero, fue lavarnos, afeitarnos, cosernos los botones, cortarnos el pelo. Sentir que la costra de la derrota se disolvía en el agua sucia, que la navaja desprendía de nuestras mejillas el cansancio humillado de las playas inhóspitas, que la aguja y el hilo volvían a coser nuestro honor, el honor de España, al parche tricolor de nuestros uniformes. En los cabellos muertos que el peluquero nos quitaba del cuello con una brocha, caía al suelo una desgracia vieja, una injusticia vieja, el viejo dolor de los desterrados que acaban de encontrar un camino para volver a casa. (...) El 2 de julio de 1944 me convertí en el capitán Galán. El hombre que salió de aquel pueblo era distinto del que había encontrado en él y necesitaba un nombre nuevo. Mis hombres solo lo encontraron después de que el Lobo, al bajar del camión en el que había venido a felicitarnos con los franceses de la VI, se preguntara en voz alta si estaba viendo soldados o galanes de cine (Grandes, *Inés* 142-143).

Poco tiempo después la campaña militar acabará para ellos cuando consigan entrar en Toulouse. Pero los momentos de paz son muy breves para la comunidad exiliada de excombatientes, ya que en agosto de 1944 son convocados por el Coronel bajo cuyo mando han luchado, el Lobo, quien les hace saber los planes de Jesús Monzón y de la dirigencia comunista de Francia, cuya figura principal era Carmen de Pedro, de realizar

²⁸ El apodo hace referencia además al capitán Fermín Galán, un militar que participó en el alzamiento de Jaca en 1930 y que fue fusilado por ello, convirtiéndose en una figura heroica del discurso republicano. Podemos encontrar una descripción bastante detallada de este hombre en el siguiente artículo: Fernández Calderón, Juan Carlos. «Fermín Galán y la frustrada sublevación de Jaca del 12 de diciembre de 1930. Un dramático antecedente de la II República Española». *Papeles del Foro*, 8. 2017: 31-47.

una operación militar de invasión de los Pirineos para movilizar a la resistencia del interior para derrocar el régimen dictatorial de Franco²⁹. Los guerrilleros, en general, se muestran entusiasmados ante la idea de acabar con la Dictadura; no obstante, tanto el Lobo como Angelita, la pareja de uno de ellos, explicitan reticencias ante la propuesta de Jesús Monzón, tanto por razones personales en el caso de ella³⁰, como por cuestiones estratégicas y de movimientos políticos entre dirigentes del Partido, en el caso de él. De esta manera, la novela recoge las sensaciones primordiales en el seno de la militancia del PCE, ya que no todos los que participaron, o supieron de los planes del dirigente comunista navarro, acogieron la propuesta de la misma manera:

–Esto es muy gordo, supongo que os dais cuenta –y sin embargo, aquel día el Lobo logró contagiarnos su preocupación–. Es muy gordo hasta si sale mal, y si sale bien, ya no digamos. Y tengo la impresión, y es solo una impresión, pero me molesta, de que nosotros solo somos los peones que Monzón mueve encima del tablero. No me atrevo a decir que en Moscú, en Buenos Aires, no saben nada, pero si me obligaran a apostar... (Grandes, *Inés* 163).

6.3.2. (Durante): la Invasión de Arán

La invasión se produjo a finales de octubre de 1944 pero a principios de ese mismo mes, el 6 de octubre más concretamente, el Gobierno español presentó una queja verbal a las autoridades francesas avisando de una inusitada concentración de guerrilleros en los

²⁹ Las dos principales razones que se esgrimieron en su momento para justificar la invasión, y para movilizar a los guerrilleros para formar parte de ella, fueron: la idea, que respondía más a un deseo que a un conocimiento cierto de la situación en el interior, de que las personas contrarias al régimen que estaban dispuestas a responder al llamamiento de los guerrilleros serían una mayoría importante, y por otra, la concepción de que las fuerzas aliadas verían en esta iniciativa una forma de corresponder a la implicación de los españoles que habían luchado contra Hitler en Europa, al mismo tiempo que daba la oportunidad de acabar con uno de los aliados del líder nazi. La realidad, no obstante, era muy diferente, ya que la movilización en el interior era muy escasa y el PCE todavía no tenía ni la organización ni la fuerza que había adquirido en Francia. De hecho, esta situación se daba únicamente en el Estado galo, ya que en México, otro de los países de recepción de exiliados más importantes, los comunistas constituían una minoría y carecían de poder (Cervera Gil 256).

³⁰ «–¿No lo entiendes? Míralos, Sebastián –y nos señaló con un movimiento de la mano–, y mírate tú, anda. Cualquiera que os viera pensaría que acabáis de quedar para ir de putas, y no es eso, ¿sabes? No es eso. Tú no te vas a España, Sebas. Tú te vas a la guerra, otra vez a la guerra. Acabas de volver y te vas otra vez, ahora que estamos tan bien, los dos juntos, en nuestra casa, tan contentos, ahora te vuelves a ir y yo me quedo aquí sola, con mi barriga y un negocio recién abierto, a pensar todo el tiempo en si estarás vivo o estarás muerto, si te han pegado un tiro ya o se te lo van a pegar dentro de un rato, otra vez lo mismo, la misma pesadilla que no se termina nunca... –su voz empezó a ahogarse en un llanto que cayó sobre nuestro ánimo como una tormenta de granizo en una mañana de primavera–. Y lo peor es que ni siquiera voy a pedirte que te quedes. Lo peor es que no puedo pedirte... Tú te vas, y yo lo entiendo, pero no quiero que te vayas, ¿me oyes? No quiero» (Grandes, *Inés* 159). En esta queja de Angelita se anuncia una de las cuestiones que será fundamental más adelante en la novela: la situación de las mujeres de los guerrilleros clandestinos.

Pirineos³¹; y sin embargo, todo parece indicar que el Régimen no esperaba las dimensiones de la invasión ni el momento en el que se iba a producir, a pesar de que fue anunciada en numerosas ocasiones por la Radio España Independiente, también conocida como La Pirenaica (Cervera Gil 456). Esto se recoge en la novela desde la perspectiva, primero de Inés, en la primera parte del texto, ya que se entera de la invasión escuchando la radio de noche y a escondidas; y en la apertura de esta segunda parte, cuando se representa la invasión de Arán desde la perspectiva de Dolores Ibárruri. Por voz de la narradora omnisciente, se nos hace saber, además, que la secretaria general del Partido que se encontraba en Moscú en 1944, vio en la operación militar un intento de Jesús Monzón de tomar el control y de posicionarse como figura preeminente del Partido Comunista de España. Por esta razón resulta bastante increíble que la invasión tomara por sorpresa a las autoridades franquistas³². Pero ocurrió, y a pesar de que finalmente se movilizaran más de 40.000 efectivos militares, que se unieron a las unidades que ya estaban destinadas en el territorio, y que habrían podido acabar con los guerrilleros, la verdad es que los primeros días de la invasión no fueron fáciles pues el objetivo no era solo acabar con los militares que entraron por Francia³³, sino evitar que esta acción de la UNE movilizara a las fuerzas insurgentes clandestinas del interior (Serrano, *Última* 525-526).

Así, el 19 de octubre de 1944 entre 3.500 y 4.000 guerrilleros entraron en España por los Pirineos para dar comienzo a la invasión que pretendía derrocar al Régimen. Lo que se encontraron, sin embargo, fue la indiferencia por parte de los sectores populares de los territorios que ocuparon, una falta de comunicación entre los grupos guerrilleros y una respuesta más numerosa, por parte de la Dictadura, de la que esperaban. De tal forma que

³¹ Antes del 19 de octubre (fecha concreta en la que entró el grueso de la UNE) pequeñas divisiones y partidas de guerrilleros habían llevado a cabo acciones menores en los pirineos a lo largo del mes de septiembre y de parte de octubre con el fin de preparar el terreno y contactar con grupos del interior (Serrano, *Maquis* 132).

³² «Pero el caso es que el 19 de octubre de 1944 Franco tiene un ejército enemigo dentro de sus fronteras ¿Qué ha pasado? Es difícil comprenderlo. La maniobra de distracción de la UNE ha sido todo un éxito. Desde el 20 de septiembre, en grupos al principio pequeños, de unos cincuenta hombres, luego mayores, de hasta doscientos, los rojos españoles van pasando la frontera como con cuentagotas, desde Irún hasta Puigcerdá, insistiendo en el Pirineo aragonés. En la fase inicial, el plan militar de Monzón ha sido ejecutado a la perfección, pero ni siquiera eso basta para explicar el desconcierto, la parálisis, la ineficacia del ejército franquista ante una invasión tan cantada que hasta la Pirenaica la anuncia para primar, en teoría, la agitación de la población civil sobre los intereses estratégicos de las tropas invasoras» (Grandes, *Inés* 234-235).

³³ En España el factor de la Invasión que podía suponer un verdadero problema y motivo de preocupación para el gobierno franquista era la posibilidad de que organismos y potencias europeas aliadas, más allá de la resistencia francesa, que contribuyó pertrechando a los soldados que participaron en la incursión, apoyaran la iniciativa de la UNE (Preston x-xi).

el 29 del mismo mes emprendieron la retirada con un número considerable de bajas (muertos y detenidos por las autoridades franquista), así como una derrota que sentenciaba la suerte de los exiliados. Uno de los pocos beneficiados de esta operación fue Santiago Carrillo, el encargado de dar fin a la invasión desde Argelia, y tras el fracaso de Monzón, llevó cabo una purga en el seno del Partido consolidando su liderazgo (Cervera Gil 457-458). Durante los pocos días que duró la invasión, algunos pueblos del Valle de Arán estuvieron bajo el mando del ejército de la UNE. En ellos no hubo persecuciones ni represalias, de hecho, uno de los cambios que implantaron fue la anulación de ciertas tasas que incrementaban los precios³⁴ (Sánchez Agustí 90).

En la novela, son varios los personajes que explicitan sus suspicacias y dudas respecto al éxito de la operación militar, especialmente por la situación que encuentran en los pueblos en los que toman el mando, en los que no los reciben como esperaban y la sensación primordial es la indiferencia y el miedo³⁵. Los recelos de Galán se agravan cuando se encuentran con un destacamento penal formado, entre otros, por presos políticos, y deciden liberarlo con la esperanza de que los reclusos se unan a su causa; sin embargo, esto no sucede y la gran mayoría huye sin mirar atrás:

³⁴ «Este buen abastecimiento del maquis coadyuva a que el trato a la población de la zona ocupada por la guerrilla sea particularmente bueno. Al exquisito cuidado puesto en tratar bien a la gente se une el tener cubiertas las necesidades más elementales. Los maquis, aunque piden alimentos a la gente, en ningún momento la expolían. Los testimonios son muchos, pero los más elocuentes son los de los propios soldados que lucharon contra ellos y ocuparon la zona tras su retirada. Joaquín Zaragoza, soldado del batallón “Arapiles” número 3, dice que “la gente prefería un maqui a dos soldados. La población civil nos rehuía, mientras explicaba delicias de los guerrilleros. No mataron a nadie y las iglesias y ayuntamientos siguieron funcionando”. (...) Los maquis pagaban en moneda de curso legal y a veces en francos o monedas republicana –no usaron bonos en el Valle de Arán–, e incluso dieron comida de la que llevaban a bastantes familias. Algunos campesinos volvieron a comer pan blanco, cuyo sabor solo recordaban de años atrás, y recibieron galletas, chocolate, bacon y otros productos escasos en España. Semanas más tarde, un soldado fue a una casa de campo a comprar comida y recuerda que el campesino le echó desabridamente: “¡Ladrones! Deberíais actuar como los maquis, que en lugar de quitarnos nos daban”. Otros soldados recuerdan escenas similares» (Arasa 222).

³⁵ «La invasión se torció desde el principio, desde que parecía que nada estaba torcido. El primer día, todos estábamos demasiado emocionados como para darnos cuenta, y los aspectos prácticos del despliegue, ocupar Bosost, instalar el cuartel general, montar los campamentos, asegurar la intendencia, estudiar el plan asignado a nuestro grupo, nos mantuvo ocupados, excitados y en tensión, el estado ideal de un soldado. Además, por la noche, cuando nos fuimos a la cama, las transmisiones con Toulouse funcionaban, y no solo para felicitarnos. También nos garantizaron desde allí que en los otros dos sectores todo se había llevado a cabo de acuerdo con el orden previsto. Angelita tenía razón, habíamos vuelto a la guerra, pero eso no nos inquietaba. La guerra era lo que mejor sabíamos hacer. Porque el aire no tenía el aroma, la consistencia que debería haber tenido. Porque los vecinos no habían salido a mirarnos. Porque todas las puertas, todas las ventanas estaban cerradas, y ningún niño, ninguna mujer curioseando en la calle. Porque podía respirar su miedo a través del hueco de las cerraduras. Porque nadie me había abrazado, nadie me había sonreído, nadie había levantado el puño ni había aplaudido desde que llegamos allí. Porque yo me acordaba muy bien de cómo eran las cosas antes, y me daba cuenta de que ahora eran distintas, aunque no sabía cómo, ni por qué» (Grandes, *Inés* 329-330).

Yo tampoco, porque no sabía cómo retener a los que huían, ni ordenar a mis hombres que abrieran fuego contra aquellos fugitivos que eran nuestros, de los nuestros. Hasta que llegó el momento en el que, por no poder, ni siquiera pude seguir hablando. Dejé una frase a medias para asistir en silencio a aquella desbandada, aquella imagen tristísima, una realidad tan dolorosa, tan vergonzosa, tan insoportable de admitir, que intenté refugiarme en un error que no creía haber cometido. (...) Esos eran los nuestros, de los nuestros. Esos eran los que no nos habían vitoreado, los que no habían dejado escapar ningún suspiro, ningún grito de júbilo, ni una sola palabra de alivio, los que no habían celebrado su libertad antes de escapar a toda prisa de nosotros. Esos eran los nuestros, los que huían de los suyos, nosotros, los hombres que los habían liberado, los que habían cruzado la frontera para derrocar al tirano que los mantenía presos, cautivos condenados a trabajos forzados por haber luchado una vez a nuestro lado. Preferían ese cautiverio a la libertad que les habíamos ofrecido, la libertad de volver a luchar, con las armas en la mano, por su propio futuro, por el futuro de sus hijos. Y yo no podía aceptar eso, no podía. Para mí, en aquel momento, no eran solo ellos, no eran solo cien. Para mí, mientras los veía huir, eran todos, lo eran todo. El fracaso de mi vida entera, el final de mi última esperanza, el hundimiento definitivo (Grandes, *Inés* 357-358).

Este episodio corresponde con un suceso histórico recogido por varios historiadores³⁶ (Serrano, *Maquis* 134). Galán no entiende la actitud de los que considera sus compañeros de causa³⁷, y aunque el resto de soldados de la UNE comparte esta sensación de fracaso y de desesperanza, el protagonista es el que muestra un estado de ánimo más depresivo y apático. Solo Inés consigue hacerle comprender uno de los factores que ni él, ni los dirigentes comunistas, habían tenido en cuenta: la situación de la población reprimida bajo el régimen dictatorial, ya que habían subestimado las consecuencias de la derrota republicana y la dureza que caracterizaría a las represalias del bando vencedor³⁸. Por ello,

³⁶ Daniel Arasa incluyó en su texto el testimonio de uno de los guerrilleros que presenció la estampida de unos presos a los que habían liberado, exactamente igual que en la novela, en las palabras de este hombre existe un paralelismo con lo expresado por Galán en *Inés y la alegría*: «Esperábamos ser recibidos con entusiasmo, pero lo que ocurrió fue que los trabajadores republicanos prisioneros salieron corriendo a toda prisa. No nos esperó ni uno, y sólo pudimos conversar con algunos empleados de oficinas. Aquella importante recluta de adictos a la República que pensábamos conseguir quedó en nada» (134).

³⁷ «—En qué clase de país de mierda se ha convertido España? Esos que han salido corriendo eran nuestros hombres, ¿me oyes?, los mismos que hace cinco años se habrían dejado matar por una orden tuya, por una orden mía... Ahora prefieren estar en una cárcel de Franco a luchar de nuestro lado. Y no me lo puedo creer, Comprendes —porque hasta aquel día, yo aún había podido aferrarme al orgullo de haber nacido, de haber luchado en España, pero nunca más podría volver a hacerlo—. Eso es lo que pasa que no me lo creo» (Grandes, *Inés* 363)

³⁸ «El PCE se equivocó al no darse cuenta de que el país, tras la guerra civil y las dificultades derivadas de la guerra mundial, está pasando unos problemas económicos enormes —hambre y miseria por doquier— y que entre la gente no hay conciencia de libertad. Tal concienciación no surgirá hasta mediados de los años cincuenta, cuando esté superado el angustioso problema de la supervivencia. (...) Ayuda a tal situación el reciente trauma de la guerra civil y la fuerte represión de la posguerra. Una gran parte de las familias españolas han perdido a alguno de sus miembros o estos han pasado por las cárceles, con el alud de problemas que ello genera. (...) Los guerrilleros venían con el criterio de que la guerra civil no había terminado cuando lo que el pueblo quería era olvidarla. Incluso los sectores que sienten simpatía por la República no quieren recuperarla por la violencia. Al margen de quien mande, el pueblo español quiere paz, y está satisfecho de no haber participado en la guerra mundial. Por eso los guerrilleros encuentran

Inés, que lo ha experimentado en carne propia, es la única que puede contarle y devolverle la esperanza para que al siguiente día Galán retome su posición en la invasión:

–Y tú no has estado aquí. No has visto cómo nos rompían todos los huesos, una vez, y otra, y otra más. Cinco años de palizas, uno detrás de otro, cinco años seguidos, y nosotros cada vez más encogidos, más pequeños, más cobardes (...). Eso es lo que ha pasado aquí, y tú has tenido la suerte de no tener que verlo. Desde Francia, eso no se ve (...). –España está llena de gente como yo, Galán. Gente que habría dado cualquier cosa, media vida, por salir de aquí en el 39, y que tuvo que quedarse para abarrotar las cárceles, para escuchar sus sentencias de muerte, para dormir durante treinta años en una baldosa y media de suelo sucio, con el cuerpo lleno de heridas gangrenadas, comidas por las sarna. ¿Y cómo quieres que estén? Pues muertos de miedo, claro. ¿Cómo no van a tener miedo, si les han pegado tanto que ya no se acuerdan ni de quiénes son? Pero otros están de pie, siguen estando de pie y os están esperando (...). Yo os he estado esperando durante cinco años, así que a mí no me preguntes para qué has venido. Si no lo sabes, lo mejor que puedes hacer es volver a marcharte (Grandes *Inés* 366-367; 369).

No obstante, como ya hemos dicho, la operación militar de la UNE fracasó tan solo dos semanas después de haber comenzado. El 27 de octubre Santiago Carrillo, que había llegado a Toulouse desde el norte de África³⁹, ordenó la retirada urgente de todos los soldados que se encontraban en los Pirineos y dando por finalizada la operación (Serrano, *Maquis* 135). Esto no supuso que no hubiera bajas en las filas de los guerrilleros, aunque estas no fueron muy numerosas. Además, los avances conseguidos en el valle de Arán no eran prometedores, pues no habían alcanzado las metas militares que se habían propuesto, lo cual hizo aumentar las inseguridades y suspicacias entre los mandos militares encargados de las operaciones clave (Serrano, *Última* 533). En la novela, como antesala del fracaso de la invasión, el grupo guerrillero al que pertenecen Inés y Galán sufre una dura derrota militar cuyo resultado es la muerte de uno de sus miembros más jóvenes⁴⁰,

algunos campesinos que los ayudan, pero la mayor parte los evitan y a menudo los denuncian. Y son muy pocos los soldados que se pasan a la guerrilla sobre el total de los que intervienen, aparte de que casi todos cuantos lo hacen habían caído prisioneros, y se unieron a aquella por convencimiento o miedo» (Arasa 328-329).

³⁹ «La ceremonia de las despedidas fue escueta, silenciosa, porque Carrillo no llegó a bajarse del coche y sus acompañantes apenas musitaron unas palabras colectivas, desganas, desde el umbral, donde el coronel esperó a que se perdieran de vista para avanzar hasta el centro de la habitación y disparar, sin concedernos siquiera el consuelo de un preámbulo./ –Nos vamos (...) Mañana, al amanecer, repasamos la frontera. El orden de la operación, igual que cuando vinimos» (Grandes, *Inés* 447).

⁴⁰ «Comprendes llevaba un brazo vendado, en cabestrillo, y tras él, en unas parihuelas improvisadas, el Bocas parecía dormido. Estaba muerto. Había caído a media tarde, en una emboscada que les sorprendió en el camino de vuelta a Bosost. No fue la única víctima de la invasión de Arán, no fue la única baja de aquel día, ni siquiera de aquella brigada. Galán perdió otros hombres el 25 de octubre de 1944, pero la guerra, que es feroz, que es cruel, caprichosa, despiadada, es también tan injusta que ninguno nos dolió tanto como él» (Grandes, *Inés* 434-435).

así como las bajas por heridas graves de varios de ellos. En la sección correspondiente a la narradora omnisciente se hace hincapié en el resultado y en las muertes de la invasión de Arán insistiendo en el abandono de estos muertos y en la desmemoria sobre este acontecimiento:

Ciento veintinueve, algunos más o muchos menos, los soldados de la UNE que no lograron salir vivos de Arán, murieron para que nadie lo sepa. La Historia con mayúscula de los documentos y los manuales los ha barrido con la escoba de los cadáveres incómodos, hasta esconderlos debajo de la alfombra que marca el sendero que condujo a su patria hacia el futuro, y allí siguen, cubiertos de polvo, rebozados en pelusas (Grandes, *Inés* 484).

Esta parte de la novela cierra con un episodio que muestra una de las ideas fundamentales de la narración de Almudena Grandes: la división entre la dirigencia comunista y sus militantes de base. Nos referimos a la narración de la cena que tiene lugar el último día de los guerrilleros e Inés en Arán, a la que acuden Santiago Carrillo, Carmen de Pedro y Manuel Azcárate, como parte de la dirigencia del PCE en Francia, para confraternizar con los soldados e intentar suavizar la decepción por el fracaso de la operación militar. La narración de lo ocurrido en esta cena se realiza por medio de los ojos de Inés, que no solo observa las reticencias de sus compañeros sino que, como cocinera oficial del puesto de Bosost, debe dar de comer tanto a los guerrilleros como a los dirigentes, algo que no le agrada. Y sin embargo, gracias a la narración desde esta perspectiva, la autora introduce algunas muestras de la distancia entre ambas facciones. Estas son en su mayoría muestras de afecto entre Inés y Montse y los guerrilleros mientras tratan con frialdad a los dirigentes⁴¹.

6.3.3. (Después) de 1944: las consecuencias del fracaso de Arán

⁴¹«—Para el Sacristán (...) He ido a preguntarle y también quiere lentejas —el Pasiago se levantó, pero ella [Montse] movió la mano hacia abajo—. Yo se lo llevo, Román, sigue comiendo./ Al escucharla, sonreí por dentro, en la misma dirección en la que debió sonreír el Pasiago al escuchar su nombre de pila, el auténtico, el de antes de la guerra, el que usaba con el don por delante cuando daba clases de latín, el que solo conocían los íntimos. El suyo y el del Sacristán eran los dos únicos nombres verdaderos que conocíamos, porque cuando Pepe estaba al borde de la muerte, había nombrado varias veces a su compañero, vete, Román, iros todos, dejadme aquí, yo ya estoy listo, para que él se negara a hacerle caso, que no, Pepe, que no, que yo me quedo contigo porque tú no te vas a morir... Montse no había usado aquel nombre por capricho, ni por un descuido. Lo había elegido para subrayar el abismo que dividía la mesa en dos sectores, para proclamar en qué lado estaba ella, en qué lado iba a quedarse para siempre, pasara lo que pasara aquel día, al día siguiente. Estábamos todos tan mal, tan furiosos, nosotras tan asustadas, que cualquier gesto, cualquier mimo, la mano de Montse rozando la mejilla del Pasiago al pasar junto a él, la cabeza del Pasiago descansando un instante sobre aquella mano, adquiriría de pronto un valor inexplicable» (Grandes, *Inés* 442).

La tercera y última parte, en la que también vamos a incluir el epílogo que recoge el regreso del exilio de todos los personajes, tiene dos ejes principales: por una parte, el restablecimiento de la hegemonía del Buró Político sobre el Partido Comunista en España y Francia tras la detención de Jesús Monzón, y cómo afecta esto al grupo de guerrilleros de la novela; y, por otra, el trabajo clandestino de los militantes comunistas que cruzaban la frontera para colaborar con la guerrilla antifranquista que actuaba primordialmente en zonas rurales.

6.3.3.1. *PCE*, recuperación del mando del Buró político y el fin del monzonismo

Una de las acusaciones principales que se le imputaron a Jesús Monzón, específicamente por parte de Santiago Carrillo, que fue el encargado de las purgas en el PCE⁴², en relación con la invasión de Arán, fue haber puesto en marcha una red de lucha clandestina en el interior de España de forma autónoma e individual. No obstante, esta acusación fue invalidada por Enrique Lister, veterano militar del ejército republicano que en su libro, *Así destruyó Carrillo el PCE*, dejó constancia de que entre los planes de Stalin y de los dirigentes de la URSS estaba el de crear y fortalecer movimientos guerrilleros en distintos países, España entre ellos, para evitar el aislamiento que ya había sufrido entre 1917 y 1939⁴³. Esto es, Monzón no fue verdaderamente castigado por organizar la lucha guerrillera en Francia y España, sino por no hacerlo bajo la estricta supervisión de la cúpula del Partido que se encontraba en Moscú (Sánchez Cervelló 25-26). A pesar de que la Invasión de Arán terminó siendo una derrota muy dura para los exiliados y para los guerrilleros antifascistas, es innegable que junto con el movimiento guerrillero comandado por los comunistas, constituye uno de los hitos de lucha y de intentos directos de derrocar a la Dictadura del siglo XX, todo ello alimentado por la convicción absoluta

⁴² «Aparte de los asesinatos de rivales políticos (...), las depuraciones no se produjeron de inmediato. Manuel Gimeno recuerda que, en la primera época, Carrillo les dijo que “os habéis equivocado, pero lo importante es que habéis luchado”. Sin embargo, muy pronto se marginaron los cuadros que habían dirigido el partido en aquellos años, lo que lleva a no pocas tensiones. Durante la guerra mundial, la dirección del partido la habían llevado cuadros intermedios, desarrollándose de forma autónoma, sin la intervención del Buró Político. Tales desajustes en un partido tan centralizado deberían, forzosamente, llevar a un proceso de recuperación del control del partido por parte de la dirección “legal”, apartando a los dirigentes “de hecho” pero no “de derecho”. Este proceso se produce de forma similar en otros partidos comunistas europeos, (...). El único partido comunista cuyos máximos dirigentes quedaron en el país fue Yugoslavia, y sería también el único que no se doblegaría ante la URSS y la mítica autoridad de Stalin» (Arasa 352-353).

⁴³ Estas afirmaciones se encuentran en la página 28 de Lister, E. *Así destruyó Carrillo al PCE*, Barcelona, 1983.

de que el régimen franquista tenía que ser derrotado y desmantelado (Serrano, «Génesis» 110).

El fracaso de Arán fue achacado en gran parte a Monzón como su principal organizador y ejecutor del plan de invasión⁴⁴. Esto supuso el fin de la carrera política del dirigente navarro⁴⁵, a pesar de actuar como si ostentara un cargo de responsabilidad y de poder en el Partido, la realidad era que su posición no había sido designada por la dirigencia del PCE, y por esta misma razón, necesitaba de una gran victoria que avalara su capacidad directiva, y por ello, reorganizó y puso en pie la resistencia republicana española en el sur de Francia, creando, además, una estrategia que se materializaría en la incursión de los Pirineos. Por esta razón, la debacle de Arán fue la excusa perfecta que tuvo la Dirigencia oficial del Partido para desechar a Monzón, y para llevar a cabo una reestructuración interna que llevó a la consolidación de Santiago Carrillo, quien se encargó de reorganizar las bases del Partido en Francia para que volviera a estar bajo el mando del buró político⁴⁶, proceso que terminó en 1945 cuando los dirigentes principales comunistas se trasladaron a Francia con Dolores Ibárruri a la cabeza (Cervera Gil 459).

Tras el fracaso de Arán, y sus consecuencias, Monzón en lugar de regresar al exilio francés se quedó en España hasta que fue reclamado por el Partido para que respondiera y asumiera responsabilidades por lo ocurrido. Retrasó su vuelta tanto como pudo, pues conocía cuál iba a ser su destino si caía en manos del PCE⁴⁷, y finalmente, fue detenido

⁴⁴ En ocasiones se le ha acusado de un exceso de optimismo respecto a la situación tanto del interior del país como de las relaciones de la España republicana con las potencias europeas, no obstante, la dirigencia central del PCE recibía unos informes y análisis en 1944 que coincidían en mostrar una ocasión más favorable para sus objetivos de la que había realmente (Heine 86-87).

⁴⁵ «Después de la retirada del Valle de Arán, Carrillo se hace con las riendas del poder y Monzón comienza a ser desplazado, a pesar de que reorganizó en el interior, apoyándose en lo realizado en Francia, el Partido en España junto a Gabriel León Trilla y a Heriberto Quiñones, aunque, según Ayúcar, ya lo tenía Monzón organizado desde antes de Arán controlándolo en ambos lados de los Pirineos» (Martínez Baños 44).

⁴⁶ «En Arán se apaga una luz que permanecerá desconectada durante más de treinta años, para que, en Toulouse, las aguas del partido hegemónico del exilio republicano español vuelvan a su cauce. La recanalización resulta mucho más complicada, más arriesgada y dificultosa, que la interrupción de las operaciones de Arán, tanto que ni siquiera hay expulsiones. Por un lado, el partido que Monzón ha creado en Francia es mucho más importante de lo que se intuía desde Moscú, y está más que consolidado. Por otro, el fracaso de Arán no basta para arruinar su prestigio ni siquiera entre los militares, que saben muy bien que están furiosos, pero no seguros de quiénes son en realidad los deudores de su furia» (Grandes, *Inés* 465).

⁴⁷ Quiénes componían la dirigencia: «Las acusaciones contra Monzón las mantendrá la nueva dirección del PCE, cuyo Buró Político estará formado en aquellos años por Dolores Ibárruri (secretaria general), Francisco Antón (organización), Santiago Carrillo (agitación y propaganda), Vicente Uribe (sindical), Antonio Mije (cuadros), Enrique Lister (guerrillas) y Fernando Claudín (JSU). Las acusaciones de “desviacionismo”, “aventurerismo” y “provocación” contra Monzón hicieron que sus colaboradores quedaran también bajo sospecha y la mayoría fueron marginados, y más de uno estuvo en peligro físico» (Arasa 370-371).

en Barcelona en 1948 cuando se estaba trasladando a Francia clandestinamente. Fue juzgado por el Régimen y gracias a sus relaciones y amistades franquistas pudo evitar ser condenado a muerte. En su lugar, fue sentenciado a 30 años de prisión de los que cumplió 10 y recuperó su libertad en 1959⁴⁸. Asimismo, fue oficialmente expulsado del PCE en 1948, y en 1950 sufrieron una suerte parecida aquellos que lo apoyaron, o que eran considerados simpatizantes de Monzón: entre otros, Carmen de Pedro, Manuel Gimeno... (Serrano, *Maquis* 141-142). Jesús Monzón, además de ser expulsado del partido, sufrió una campaña de desprestigio y un linchamiento simbólico que lo condenarían al olvido (Serrano, *Última* 545-546). Tras su salida de prisión se casó por poderes con Aurora Gómez Urrutia⁴⁹, con quien ya había estado casado antes, y canónicamente en 1961 en México, donde ella estaba exiliada (Sánchez Agustí 170).

Monzón fue, además, el principal promulgador y artífice de la organización de las guerrillas clandestinas durante 1943 y 1944, tanto en el sur de Francia como en España. En palabras de Moreno Gómez, Jesús Monzón no era: «...un personaje estalinista, (...) ya que fue el diseñador de la primera muestra de frente populismo democrático en la posguerra» (74). Una organización que fue parcialmente desmantelada por Santiago Carrillo tras el fracaso de Arán⁵⁰. La derrota de Arán se convirtió en la excusa y el instrumento óptimo y oportuno para acabar con el liderazgo de Monzón, que no había sido escogido por los dirigentes comunistas veteranos y que veían en su figura un posible peligro para su hegemonía en el Partido (Cervera Gil 459). Por su parte, Carmen de Pedro sufrió en carne propia las consecuencias de estar relacionada con el dirigente navarro y

⁴⁸ El periplo de Monzón por las cárceles franquistas comenzó en 1948, cuando fue detenido, pasando por la Modelo de Barcelona, Alcalá de Henares, Ocaña, donde fue juzgado, el Dueso y la Prisión Provincial Granja Agrícola de Teruel, donde fue trasladado por motivos de seguridad en 1955, y donde permaneció hasta enero de 1959, cuando le fue concedida la libertad condicional (Sánchez Agustí 170).

⁴⁹ «A principios de los años cincuenta, cuando reanuda su relación con el amor de su juventud, Jesús Monzón está preso en la cárcel de El Dueso, en Cantabria. Lo único razonable es pensar que sea él, que ni siquiera puede estar seguro de qué porcentaje de su condena ha cumplido, quien escriba primero, pero las cosas no suceden así. A pesar de todo, y de la muerte de Sergio en un hospital soviético, es Aurora, libre y triunfadora, independiente y próspera, mimada por la suerte pero infeliz en su matrimonio, quien escribe a Jesús. Y a él, vuelve a bastarle una sola palabra» (Grandes, *Inés* 680).

⁵⁰ «En opinión del autor de este libro, existe una clara responsabilidad de la dirección del PCE, aunque desconocieron los aspectos concretos de la operación “Reconquista de España”. Durante más de cuatro años, el equipo que encabeza Monzón dirige el PCE en Francia y España en condiciones durísimas, y los que están en la URSS y en México, al menos tácitamente, apoyan su gestión. A pesar de todas las dificultades de comunicación, el Buró Político tuvo tiempo cien veces de cambiar a los dirigentes de Francia y no lo hizo. Luego, al fracasar la invasión, se quiso buscar cabezas de turco y no solo les acusó del fracaso de una operación concreta, lo que sería justo, sino de toda su actuación. (...) Algún día, el PCE tendrá que plantearse este tema, uno de los más oscuros de su historia. Una historia llena de penumbras a la que ni el más sectario detractor podría negar un raudal de heroísmo y de entrega, pero a la que el más fervoroso de los apologistas deberá unir un cúmulo de asesinatos y un alud de falsedades e injusticias» (Arasa 380; 387).

con la invasión de Arán, tuvo que enfrentarse a los comités de depuración por lo ocurrido en 1944⁵¹. Todo ello a pesar de que en 1945 se había casado con Agustín Zoroa, cercano a la dirigencia en Moscú, y rival político de Monzón, quien fue detenido en una operación clandestina en España y finalmente fue fusilado en 1947⁵² (Serrano, *Última* 105-106).

Las divergencias en el seno del Partido también afectaron a la militancia. Almudena Grandes representa estas desavenencias explícitamente en la novela en una discusión entre Inés y Lola, una de las trabajadoras del restaurante. En ella, Lola hace una defensa férrea tanto de la figura de Jesús Monzón como de la invasión de Arán y la reestructuración de la lucha guerrillera:

–Cuando ya estábamos medio muertos, de miedo, de asco, de desesperación, llegó Jesús y nos dijo que no, que ni hablar, que estábamos vivos y muy vivos, que teníamos mucho que hacer y que íbamos a hacerlo sin pensar en el pasado ni en el futuro, pensando solo en el día siguiente. Y eso para nosotros fue... (...) Como resucitar, así fue, como volver a vivir, como recuperar la fe, la confianza, todo, en el peor momento de nuestra vida (...) Aunque fuera en su propio beneficio, Jesús trabajaba para el Partido, y lo levantó, nos levantó del suelo cuando más hundidos estábamos, y lo hizo todo él solo. Con dos cojones, además, porque aparte de saber lo que él sabía, hacía falta tener muchos cojones para organizar a los comunistas españoles aquí, en Francia, con los nazis hasta en la sopa. Él nos demostraba todos los días que le sobraba lo que les faltó a los demás cuando salieron corriendo (Grandes, *Inés* 538).

6.3.3.2. Lucha antifranquista y el trabajo de los clandestinos desde el exilio

Tras el desastre de la invasión de Arán el PCE cambió totalmente la estrategia guerrillera. Así, a partir de la asamblea plenaria que tuvo lugar en Toulouse en 1945 se puso en marcha la nueva dinámica que seguirían los guerrilleros: en lugar de organizar

⁵¹ «Carmen de Pedro declara lo que hace falta, contra Monzón y contra sí misma, pero sus acusadores insisten en el ejercicio de su autohumillación hasta que se arrastra lo suficiente, que, a juzgar por las actas que se conservan, es mucho más de lo imprescindible. La heroica memoria de Agustín Zoroa, cuyo nombre forma parte del catálogo de argumentos que se manejan en su contra, como si sus acusadores también hubieran necesitado que sus camaradas con la boca abierta, no puede hacer gran cosa por ella, aunque no es expulsada. Después, la mandan a vivir a Moscú, muy lejos, muy sola, estremecida para siempre por un terror perpetuo, definitivamente indigna de haber compartido los mejores años de la vida de Jesús Monzón Repáraz» (Grandes, *Inés* 685).

⁵² «El azar dispone la caída de Agustín Zoroa en el otoño de 1946. Y no interviene en su sentencia de muerte, responsabilidad exclusiva de los tribunales franquistas que le condenan, pero sí decreta que su ejecución tenga lugar el 29 de diciembre de 1947, para que su compañero ante el paredón sea Cristino García Granda, que ha pasado a la Historia como el héroe entre los héroes de la Resistencia francesa, que ha pasado a la Historia como el responsable del asesinato de Gabriel León Trilla, que ha pasado a la Historia como una luz y como una sombra, símbolo inmarcesible de la lucha antifascista, estampa imborrable de la pistola estalinista, el más valiente, el más cobarde, y una imagen terca, pero desenfocada, de decenas de miles de comunistas españoles que fueron tan indignos de sus virtudes como inocentes de sus pecados» (Grandes, *Inés* 682).

grandes operaciones y oposiciones frontales al Régimen, se decidió introducir gradualmente, y de forma clandestina, pequeños grupos de hombres que se encargarían de contactar con las agrupaciones, que ya estaban en los monte⁵³, para llevar a cabo iniciativas menos ambiciosas y cuyo fin último era mantener activa una resistencia antifranquista que llamara la atención de las potencias internacionales (Preston xii). En definitiva, sin lo ocurrido en Arán no puede entenderse la creación de las agrupaciones guerrilleras en las que se integraron numerosos represaliados de izquierdas que vieron en la lucha clandestina una forma de hacer frente al régimen que los oprimía implacablemente. De este modo, la lucha guerrillera canaliza la frustración y los conflictos socio-políticos que se podían producir a nivel local pero que reflejaban y se producían como consecuencia del contexto en el que se integraban. De la misma forma, como consecuencia de la represión y, enfrentamiento que las autoridades franquistas mantenían contra los guerrilleros, cualquier intento de articular medios y organizaciones que lucharan por los derechos del mundo rural se volvió imposible (Yusta, «Campesinado» 56).

Después del fracaso de Arán el PCE se convirtió en el principal agente político tras el movimiento guerrillero antifranquista, y durante los años siguientes consiguió poner en pie, en España, una resistencia clandestina considerable que seguía la férrea disciplina y organización jerárquica comunista. La respuesta por parte del Franquismo, y apoyado por las políticas anticomunistas estadounidenses bajo el gobierno de Truman, fue un endurecimiento de la persecución y de las represalias contra el maquis: se fomentó la delación, se prometieron beneficios e inmunidades para los desertores y, sobre todo, se recuperó la ley de fugas y se persiguió y acosó duramente a las poblaciones rurales que apoyaban a las guerrillas. Todo ello supuso que surgieran suspicacias y luchas internas dentro de las partidas guerrilleras (Sánchez Cervelló 34). La represión a la que se sometió a las mujeres que participaban (aunque fuera indirectamente) y que habían participado tanto en la Guerra Civil como en la lucha antifranquista tuvo siempre un carácter de

⁵³ La invasión de Arán en octubre de 1944 resultó fundamental para la creación y organización de las agrupaciones guerrilleras que mantuvieron la lucha clandestina en los años siguientes. No obstante, los primeros integrantes y encargados de poner en pie los grupos guerrilleros provenían de unas experiencias bélicas y de resistencia que los hacían estratégicamente muy preparados para ello. Muchos habían luchado en la Guerra Civil, en la Resistencia Francesa y habían participado en la liberación de Francia pero, al mismo tiempo, generalmente, carecían de una imagen real y completa de la situación de España, atravesada en los años 40 por la represión y la persecución. Y, sin embargo, esta situación de terror constante en la que vivía la población, que sufría las represalias por la guerra, empujó a muchas personas a unirse a las partidas guerrilleras (Yusta, «Campesinado» 48-49).

género y sexuado que está presente en los testimonios de las supervivientes⁵⁴. Asimismo, por norma general, se les niega su propia militancia o, directamente, formar parte de la Resistencia relegándolas a una posición subordinada⁵⁵ siempre a una figura masculina (Martínez Maler 315).

Hubo mujeres guerrilleras pero fueron muy pocas⁵⁶ y además tuvieron que soportar no solo la represión y las humillaciones de las autoridades franquistas, sino la de los propios guerrilleros que no las consideraban compañeras de lucha y solo les permitían llevar a cabo un trabajo «secundario», el de actuar de enlaces entre grupos resistentes⁵⁷; alejándolas lo más posible del monte, si no lo conseguían, pues habían sido identificadas como enlaces y su vida corría peligro, solía considerarse que la única razón por la que una mujer estaba allí era por su relación con un guerrillero (Serrano, *Maquis* 219-220 y 223). Por todo ello, la principal forma en la que las mujeres ejercieron su resistencia frente al Franquismo se materializó en la cotidianidad que hacía posible la supervivencia tanto de las familias como de los hombres que se unieron a las filas del maquis⁵⁸. Es decir, la

⁵⁴ Tras la incursión de Arán el número de mujeres que apoyó a la guerrilla incrementó para cumplir las funciones de enlaces y puntos de apoyo constituyendo uno de los pilares de la lucha clandestina antifranquista que fue perseguida por las autoridades, la mayoría de ellas provenía de entornos rurales y de estratos sociales empobrecidos por lo que carecían de una cultura política formada, lo cual no evitaba su conciencia de lucha la cual les llevaba a ayudar a los guerrilleros y a contribuir a los intentos de derrocar el régimen franquista (Romeu Alfaro 44-45).

⁵⁵ El extremo que alcanza esta subordinación y marginación de las mujeres llega a su propia conciencia de sí mismas, en muchos testimonios recogidos con posterioridad un número importante de antiguas guerrilleras niegan que el trabajo que ellas desempeñaban formara parte de la Resistencia sino que se trataba de un simple apoyo a los hombres que eran los que sí llevaban a cabo acciones resistentes (Martínez Maler 318).

⁵⁶ Uno de los casos más conocidos de mujeres guerrilleras lo recoge Secundino Serrano en su texto *Maquis*: «En la agrupación guerrillera más numerosa y mejor organizada, la de Levante, tenemos noticia de cuatro mujeres que estuvieron en la guerrilla: las hermanas Esperanza, Angelita y Amada Martínez García – conocidas como “Sole”, “Blanca” y “Rosita”, respectivamente–, y una vecina, Remedios Montero Martínez “Celia”, que se echaron al monte en la provincia de Cuenca en 1950 después de que su padre, un enlace quemado, se incorporara a la resistencia. (...) Las cuatro adoptaron el comunismo una vez en el monte. Las declaraciones de algunas de estas enlaces evidencian la complejidad de asumir roles igualitarios en un tiempo de marcadas diferencias de género y prueban que, ante la ausencia de pautas establecidas, las relaciones se codificaban a partir de la convivencia» (*Maquis* 224-225).

⁵⁷ «Los guerrilleros asignaron a la mujer un papel secundario en la resistencia, ya que su objetivo se centraba en acabar con el franquismo y no en modificar las costumbres de la época, “¡Ayudad a los heroicos guerrilleros!”, exclamó Pasionaria dirigiéndose a las mujeres del exilio. Una de las preocupaciones de los maquis se tradujo en la firme decisión de aquel que la mujer permaneciera en labores asistenciales y que se evitara por todos los medios su presencia en el monte. Algo lógico en aquellos momentos si tenemos en cuenta que todavía hoy, cincuenta años después y con una aceleración histórica extraordinaria en materia de costumbres, la mujer continúa figurando como elemento subordinado en los movimientos insurgentes. En consecuencia, los estatutos de todas las agrupaciones prohibían expresamente que las mujeres permanecieran en el monte, salvo en caso de peligro de muerte y, llegado el caso, se buscaban los cauces para sacarlas del país» (Serrano, *Maquis* 221).

⁵⁸ «El compromiso de muchas mujeres en la lucha armada no estuvo solo determinado por vínculos de parentesco, existía también una vinculación en muchas de estas mujeres por solidaridad con la lucha armada de los guerrilleros. Ser punto de apoyo o estafeta suponía el compromiso de ceder su casa como lugar de

resistencia femenina, como en el caso de las mujeres de preso, consistió fundamentalmente en aquellas acciones que tenían como finalidad garantizar el sostenimiento de la vida, tanto manteniendo a las partidas guerrilleras en los montes, como conservando una retaguardia segura para los clandestinos que cruzaban la frontera (Yusta, «Mujeres» 12-13).

6.3.3.3. Regreso del exilio

El exilio republicano español estuvo marcado casi desde el comienzo por la idea futura, más o menos cercana, del regreso. Esa era la meta de una gran mayoría de las personas que tuvieron que abandonar sus casas, trabajos y vidas para marchar al exilio, a otros países en los que vivir una vida a medias, marcada y determinada por el adverbio mientras, añorando la ansiada vuelta a un país del que ya no sabían prácticamente nada. Por ello, aquellos que finalmente conseguían cumplir el eterno sueño de volver a España, lo hacían para darse de bruces contra la dura realidad de que el regreso nunca se terminaba de completar, ya que el país que habían dejado no era el mismo que se encontraban, y el sentimiento de desarraigo, que pensaban que desaparecería al pisar suelo español, los acompañaría toda la vida (Morales 120-121).

Esta es una característica que comparten todos los personajes exiliados, y que los acompaña al final de la novela, cuando todos se reúnen en unas escaleras donde les hacen una foto para el periódico a modo de celebración de la vuelta de todos los guerrilleros sobrevivientes a la Invasión de Arán y a la lucha desde el exilio. En ese momento, como en otros a lo largo de la novela, Grandes aprovecha para incidir en la sensación de desarraigo que los ha acompañado durante gran parte de sus vidas fuera de España y que los sigue en su tan esperada vuelta, ni siquiera el cumplimiento de una dulce promesa (la de los cinco kilos de rosquillas que Inés prepara para Comprendes) puede aliviar la terrible sensación de que el país por el que han luchado toda su vida no puede ofrecerles el lugar y la acogida que se merecen. La autora, que también introduce en la novela el regreso de Pasionaria⁵⁹, Monzón y otros dirigentes comunistas, sin embargo, escoge

encuentro o de albergue para pernoctar; ser el lugar donde los guerrilleros encontraban alimentos, vestidos o medicinas. Ellas se encargaban de informar del paso de la Guardia Civil y de sus desplazamientos. Por ello, ser enlace suponía no solo la tarea de acompañarles a la sierra o a la frontera, sino también de poner en contacto a los dirigentes de los partidos con los guerrilleros, aportar documentos falsos y conocer lugares estratégicos» (Romeu-Alfaro 45).

⁵⁹ «En marzo de 1977, exactamente cuatro décadas después de haber compartido el escenario del Monumental Cinema con un joven dirigente en ascenso, Dolores Ibárruri, Pasionaria, puede por fin subirse a un avión para volver a España. Fotógrafos del mundo entero inmortalizan el momento en el que desciende

resaltar el desamparo y desarraigo de los personajes ficticiales, pues ellos son lo que han puesto el rostro más humano a la historia que pretendía contar, y por lo tanto, esa última denuncia también les corresponde a ellos y, especialmente, a ellas (Sherman 274).

La pesadilla había terminado. Habíamos vuelto a casa, a aquella ciudad llena de gente que caminaba por calles abrumadas de carteles satinados, una ciudad de paredes envenenadas por el tóxico olor del pegamento, la ciudad sin mar que había aprendido a merecerse a todas horas en una marea alta de retratos y eslóganes, de palabras e imágenes, de siglas y más siglas desconocidas para mí, desconocidas para ellos, recién sacadas del horno de la oportunidad, a veces absurdas, incluso ridículas, pero eficaces para mover las olas que no existían, para crear la ilusión de que allí nunca había pasado nada, de que nadie había luchado por nada antes de entonces. (...) Y de todos los instantes de todos los días, de aquellas noches brillantes, luminosas, que alcancé a vivir en un país distinto, un país dulce y mínimo que apenas poseía unas pocas casas a orillas del Garona. Eso fue España para mí. El país al que había vuelto que se llamaba igual, pero yo sabía poco de él, y él nada de mí, nada de aquello (Grandes, *Inés* 709-710).

6.4. Una cuestión de género: reivindicación del trabajo reproductivo y de cuidados en *Inés y la alegría*

6.4.1. Participación femenina durante y después de la Guerra Civil

Las mujeres fueron participantes activas de la lucha antifascista en los años 30 y 40 del siglo XX en distintos puntos de Europa, tanto en un contexto bélico, como, por ejemplo, la Guerra Civil o la Segunda Guerra Mundial, como integradas en grupos clandestinos de resistencia. De hecho, es en la lucha clandestina, especialmente, donde su trabajo como principales artífices de las estructuras de resistencia y de sostenimiento de esta fue fundamental e imprescindible. Tanto es así que cuando eran capturadas e identificadas como parte de estos movimientos, los castigos a los que se las sometía no diferían de los que sufrían los hombres, y en estos casos no se tenía en cuenta su estatus en la resistencia, es decir, si su trabajo consistía únicamente en transportar octavillas o si tenían responsabilidades de mando. Aunque la mayor parte de las labores que se les asignaban a las mujeres en los contextos de guerra y lucha clandestina no contravenía el

por una escalerilla de la compañía Iberia, para pisar de nuevo el suelo de Madrid, su sonrisa más plena, más luminosa que nunca, su inmaculado candor de Virgen María del proletariado internacional tan intacto como en 1939, su condición de Madre Universal de los antifascistas españoles de todos los tiempos, a salvo de toda sospecha. Con ella, vuelve a Madrid la memoria de uno de sus hijos, el amor de su vida, un comunista olvidado, desconocido ya por los jóvenes que se agolpan en el aeropuerto para darle la bienvenida. Francisco Antón muere unos meses después que Francisco Franco, pero a pesar del signo de los tiempos, nunca representa un peligro para el intachable prestigio de Dolores. Su lealtad le sobrevive, porque después de haberse portado tantas veces como un hombre, muere siendo un señor» (Grandes, *Inés* 698).

rol asignado socialmente, esto es, se dedicaban generalmente a aquellas actividades cuya función principal era el sostenimiento de la vida⁶⁰; sí hubo excepcionalmente mujeres que ocuparon puesto de toma de decisiones y combatientes que tomaron las armas, tanto milicianas como partisanas, en contextos de clandestinidad (Strobl 43, 45).

La guerra civil española dio la oportunidad a un número importante de mujeres de trascender el rol que se les había asignado, siguiendo una tendencia que ya se estaba dando en las décadas precedentes en las que aparecieron las primeras dirigentes políticas, Dolores Ibárruri, la Pasionaria, o Federica Montseny, entre otras. Así, la participación de las mujeres durante los tres años que duró la contienda no se explica únicamente por las necesidades especiales provocadas por una amplia movilización masculina a los frentes de guerra, sino también, específicamente en el bando republicano, por los avances y aperturismo sociales de la II República (Martínez Rus 44-45). De esta manera, surgió una figura fundamental: la miliciana⁶¹. Se trataba de mujeres que se alistaron o integraron tanto en batallones que luchaban con armas en la mano⁶², como de toda una masa de trabajadoras que relevaron a los hombres en los puestos de las fábricas de suministro para la guerra, pero también en destacamentos cuya labor principal era abastecer la primera línea de batalla, así como la retaguardia del bando republicano y el cuidado de los soldados en los hospitales⁶³ (Martínez Rus 59). No obstante, la acogida de las mujeres en

⁶⁰ Esta es una manera de reconocer la importancia de las relaciones y de la falsedad de la autonomía absoluta, necesitamos a otras personas: «Ser parte implica entonces reconocer la “interdependencia” que nos compone, que hace posible la vida. No es un detalle que las mujeres defensoras de territorios también se llamen defensoras de la vida. La referencia a la vida no es abstracta, sino arraigada a los espacios, los tiempos, los cuerpos y las combinaciones concretas en las que esa vida se despliega, se hace posible, se hace digna, se hace vivible. Por lo tanto, tampoco es un concepto naturalista, puramente fisiológico, de vida (que sería más bien una sobrevida). Vida significa una clave vital: envuelve a la vez defensa y resguardo de lo común y producción ampliación de riqueza compartida» (Gago 98-99).

⁶¹ «La imagen rupturista de la miliciana de las primeras semanas de guerra fue muy impactante fuera y dentro del país, y aunque muchas se identificaron con ella, no representó a todas las mujeres. La apariencia militar de estas féminas tenía muchas lecturas: por un lado, representaba un nuevo modelo de mujer; por otro, servía también de llamamiento a que los hombres no se quedaran en casa mientras las muchachas empuñaban un fusil y, por último, implicaba un nuevo papel de combatiente antifascista. Parecía alumbrar un nuevo ejemplo de mujer emancipada, libre e independiente, que no llegó a cuajar. (...) Además, el mono azul de mahón o de terliz era símbolo del proletariado, junto con el gorro cuartelero con una borla roja y el mosquetón al hombro o la pistola al cinto. Pero para las mujeres también representaba un símbolo de liberación y de igualdad, ya que rompía con la imagen tradicional femenina. La utilización de una prenda masculina fue una práctica transgresora que impactó notablemente en la mentalidad de entonces» (Martínez Rus 51, 53).

⁶² «Pero no se limitaban a estas tareas que se otorgan y se exigen a las mujeres en toda guerra: ellas mismas tomaron el fusil y se alistaron para ir al frente. Y en los primeros días y semanas, nadie les hizo desistir. Aunque tenían mayores dificultades que los hombres para acceder a las pocas y muy codiciadas armas existentes, una vez que habían conseguido una, subían como unos camaradas masculinos a los camiones que conducían a las zonas o barrios en lucha» (Strobl 65-66).

⁶³ «En cualquier caso, el esfuerzo bélico de la República se pudo sostener gracias al trabajo de miles de mujeres en el frente y en la retaguardia. Incluso las que salieron de los campos de batalla o las que nunca

los frentes de forma generalizada no fue positiva, en gran parte, porque se veía en las milicianas una transgresión de los roles tradicionalmente asignados a las mujeres, así como una conquista de espacios que se consideraban esencialmente masculinos. Al mismo tiempo que descuidaban funciones necesarias que se desempeñaban en la retaguardia, y que respondían en mayor medida al papel que se esperaba de las mujeres, es decir, el de proporcionar cuidados a las personas vulnerables y guardar un hogar al que los soldados pudieran regresar tras las batallas (Martínez Rus 66).

Por su parte, en el bando nacional, y más tarde bajo el régimen franquista, se empleó la imagen de las milicianas para englobar todos los atributos y transgresiones, que se relacionaban con los valores republicanos, que debían castigarse y eliminarse de la sociedad, con el fin de implantar un orden que siguiera los preceptos nacionalcatólicos. Asimismo, para las mujeres, la demonización de esta figura constituía una manera de contraponer un modelo completamente negativo y diametralmente opuesto al ideal femenino que todas debían aspirar a encarnar: ser madres y esposas obedientes y abnegadas, así como las principales garantes de que se difundieran y arraigaran las ideas franquistas⁶⁴; al contrario de lo que habían hecho las mujeres republicanas a las que se culpaba de la extensión y transmisión de ideas revolucionarias, motivo por el que había que castigarlas específicamente⁶⁵ (Yusta, «Mujeres» 14).

Además, muchas mujeres que han pertenecido a movimientos revolucionarios o han participado en las luchas que han atravesado tanto el siglo XIX como el XX, especialmente las que se han significado y han adquirido una posición visible y reconocida, han tenido que renunciar a una parte de sus vidas, o a desarrollarla de una

fueron a ellos realizaron una labor decisiva para la marcha de la guerra no solo en hospitales y guarderías, sino también en la agricultura y en la industria para garantizar el abastecimiento del Ejército y la supervivencia de la población. Destacó especialmente la implicación femenina en la fabricación de suministros bélicos en condiciones difíciles y a destajo, aunque para muchos colectivos sociales esta intensa actividad se debió más a la necesidad que al convencimiento. Se trataba de algo coyuntural porque no creían en la plena inserción laboral de las mujeres, ni confiaban en la capacidad femenina para muchos oficios. Por este motivo, a pesar de su dedicación, estas trabajadoras soportaron discriminación salarial y segregación ocupacional, incluso en empresas colectivizadas» (Martínez Rus 74).

⁶⁴ «Dentro del pensamiento joseantoniano y de la ideología del régimen franquista, el destino universal de la mujer estaba dirigido a la constitución de una familia en el seno del hogar. “Destino” que a los ojos del régimen durante la República y la guerra se había modificado. Las costumbres habían cambiado completamente en España y las mujeres habían adquirido una serie de libertades impropias de su sexo que habían alterado la estabilidad familiar y social, que era necesaria restituir y encauzar sin apartar a la mujer del ambiente familiar...» (Piérola Narvarte 186).

⁶⁵ «En realidad, puede considerarse que la represión crea el objeto que va a rechazar. Este producto también puede ser consecuencia de la acción misma de la represión» (Butler, *Género* 195-196). Esta cuestión la hemos tratado en profundidad al analizar *La voz dormida* de Dulce Chacón en la que hemos abordado la doble represión sufrida por las mujeres como consecuencia de la derrota del bando republicano.

manera pública y abierta⁶⁶. Y las que intentaron compaginar ambas partes de su vida sufrieron las consecuencias y tuvieron que hacer frente a muchas trabas (Rowbotham 201-202). En nuestro texto, y especialmente en el dúo femenino que analizamos, encontramos dos ejemplos de renunciadas: por una parte, Inés tras entablar una relación con Galán y tener hijos, no participa abiertamente de la lucha clandestina del PCE aunque ocupa un lugar fundamental de la retaguardia de los combatientes clandestinos que residen en Toulouse; y por otra, Pasionaria quien, por el contrario, ocupa un cargo en la dirigencia del PCE y se convierte en símbolo del colectivo comunista y proletario español, pero en público tiene que renunciar a tener vida privada, y por ello, se ve obligada a esconder su relación con Francisco Antón y a presentar una imagen concreta a lo largo de toda su vida.

En definitiva, como veremos, lo que se propone en esta novela es una revisión de consideraciones tradicionales respecto al papel de las mujeres y su participación en conflictos y acontecimientos históricos cuyos protagonistas han sido generalmente hombres⁶⁷. Así, se subvierte la concepción de las mujeres como entes pasivos que se dedicaban a esperar el regreso de los hombres a los que se las vinculaba. Lo que Grandes nos demuestra en *Inés y la alegría* es que la retaguardia de los conflictos no era tan pasiva como se ha considerado, y que incluso la espera activa llevada a cabo por las mujeres constituía una manera de resistir, ya que era lo que hacía posible la lucha clandestina. Nos proponemos hacer lo que proponía Sara Ahmed:

Antes de aferrarnos a la oposición binaria entre pasivo y activo, podemos desafiar dicha oposición y podemos hacerlo mostrando de qué manera aquello que ha sido considerado pasivo, como si no hiciese nada, en realidad hace algo e incluso brinda las condiciones de posibilidad para que se haga algo. No se trata de reformular la pasividad

⁶⁶ «En definitiva, se observa que la socialización en base al género influye en las vivencias y los significados vinculados a la participación sociopolítica. Así, los roles de género adscritos a la femineidad conllevan que las mujeres se sientan interpeladas en el cuidado y el bienestar de las demás personas, lo que las lleva a tener un mayor protagonismo en la esfera doméstico-familiar o a participar en mayor medida en la búsqueda del bienestar de las demás personas, aunque ello suponga descuidar su bienestar propio. Por el contrario, la socialización masculina interpela a los hombres en un rol público, reproduciendo la figura del “militante champiñón” y participando, en mayor medida, en el ámbito sociopolítico por su bienestar o, en su defecto, en la búsqueda del bienestar de los demás en la medida que este revierte sobre ellos mismos. (...) Este hecho se traduce en importantes obstáculos para la implicación de las mujeres en la esfera pública, principalmente en lo respectivo a la participación sociopolítica. No obstante, a pesar de las limitaciones vinculadas al contexto, las mujeres han mantenido su presencia en esta esfera; para ello, a lo largo de sus trayectorias han ido desplegando distintas estrategias que les han permitido coordinar de forma simultánea y cotidiana estos tres ámbitos» (Sagastizabal 227-228).

⁶⁷ «Universalizar el punto de vista de las mujeres implica al mismo tiempo destruir la categoría de mujeres y permitir un nuevo humanismo. Así, la destrucción siempre es una restauración, es decir, la supresión de un conjunto de categorías que introducen fragmentaciones artificiales en una ontología que de otra manera estaría unificada» (Butler, *Género* 238).

como actividad (de crear, por así decirlo, un campo de actividad generalizado), sino de pensar las pasividades como situaciones que implican un tipo de acción distinto (*Promesa* 424-425).

6.4.2. Inés y Pasionaria, representantes de la militancia femenina del PCE

Es innegable que la sexualidad femenina tiene en la novela un papel fundamental en la construcción de los personajes y en la forma en la que se presentan en el ámbito público. Esto alude directamente a las dificultades que sufren las mujeres que toman el espacio público y lo reclaman como propio. El caso de la Guerra Civil que mejor ejemplifica la salida de la mujer del ámbito privado, y su posterior censura y prohibición, corresponde a lo ocurrido con las milicianas que, poco tiempo después de su integración en los frentes de guerra, tuvieron que sufrir una campaña de desprestigio basada en acusaciones de prostitución y de ser las causantes de la propagación de enfermedades venéreas entre los soldados. Esto es, la sociedad española de los años 30 no estaba preparada para aceptar el modelo femenino emancipado y autosuficiente de las milicianas (Martínez Fernández 138). Así, en *Inés y la alegría*, tanto las partes ficcionales como las más históricas están focalizadas en personajes femeninos, entre los que destacan las dos figuras que vamos a analizar y que constituyen las dos formas de entender la lucha y la política: Inés, una mujer de origen acomodado que renuncia a todo para luchar por lo que cree y que se enamora de un soldado clandestino con el que comparte su vida en el exilio; y, por otro lado, Dolores Ibárruri, la Pasionaria, la dirigente comunista que fue secretaria general del Partido durante la invasión de Arán (Granata de Egüés 10-11).

6.4.2.1. Inés, la importancia de la retaguardia y el trabajo de cuidados

Todos los protagonistas de las novelas que componen el ciclo narrativo de *Grandes* comparten un desarrollo narrativo parecido: todos parten de una situación opresiva, aunque de distinta naturaleza, de la que se emancipan adquiriendo conciencia política e integrándose en la resistencia antifascista o colaborando activamente con sus miembros (Calderón Puerta, *Parias* 71). En el caso de las protagonistas femeninas del ciclo, Inés y Manolita, especialmente, esta emancipación y su lucha política por la liberación está vinculada estrechamente con su intimidad, esto es, una de las formas en las que rompen con las convenciones sociales imperantes en la sociedad española consiste en adueñarse de sus cuerpos y de su sexualidad, contraviniendo el ideal femenino pasivo y sumiso. En el caso de Inés, concretamente, esta emancipación también tiene un carácter de clase,

pues abandona la burguesía madrileña a la que pertenece su familia para formar parte de la militancia comunista de base exiliada en Toulouse⁶⁸ (Calderón Puerta, *Parias* 197-198).

En el proceso de emancipación y de implicación política de Inés resulta fundamental la creación de vínculos con otras mujeres que le enseñan una realidad alternativa a la que vive. En la primera parte de la novela, son mujeres de su entorno burgués las que le muestran la libertad que se estaban intentando conquistar en el Madrid republicano, estas son, por una parte, su prima Florencia, quien renuncia abiertamente a su familia; y, por otra, Aurora, una vecina que le descubre el ambiente intelectual liberal al llevarla al Lyceum Club y al ateneo. Asimismo, gracias a la mujer que trabaja en su casa como criada, Inés adquiere conciencia de la división entre las clases y se afilia a las JSU; e incluso, Adela, la mujer de su hermano Ricardo, se convierte en su principal apoyo mientras está recluida tanto en el convento como en su casa en Lleida. Es decir, es el vínculo femenino lo que ayuda a la protagonista a hacer frente y superar los episodios de aislamiento más duros de la novela (Calderón Puerta, *Parias* 269-270). En esta toma de conciencia y su integración en la lucha antifranquista, la comunidad y la pertenencia a un grupo resultan fundamentales. De hecho, son estos vínculos creados entre los activistas y militantes, basados en la convivencia, en el cuidado y en los afectos, los que permiten a los y las protagonistas crecer y superar la opresión en la que se encuentran al principio del relato⁶⁹. Asimismo, estas comunidades de militantes se contraponen a la organización política más influyente en la lucha antifranquista: el PCE⁷⁰ (Calderón Puerta, *Parias* 74).

⁶⁸ Deja atrás a su familia y el mandato de reproducir su forma de vida, con todo lo que eso implica a nivel social y emocional: «...la felicidad implica un modo de alinearse con los demás, o de marchar en la dirección correcta. Los puntos de alineamiento se convierten en puntos de felicidad. La familia, por ejemplo, es un objeto feliz, uno que vincula y es vinculante. (...) La familia feliz es tanto un mito de felicidad (acerca de dónde y cómo tiene lugar la felicidad) como un potente dispositivo legislativo, un modo de distribuir tiempo, energía y recursos. La familia es también un legado. Heredar la familia acaso signifique adquirir una orientación hacia algunas cosas y no otras como causa de la felicidad. En otras palabras, no es solo que los grupos se organicen en torno a los objetos felices; se nos pide que reproduzcamos lo que hemos heredado, dejándonos afectar de la misma forma por las mismas cosas» (Ahmed, *Promesa* 96-97).

⁶⁹ A pesar de que la representación que Grandes hace de los combatientes clandestinos que llevan a cabo la incursión de Arán, responde en gran medida a una idealización de los luchadores antifascistas, en *Inés y la alegría* encontramos un episodio que refleja el machismo en el seno de la comunidad clandestina del Bosost. En el momento en el que piensan que Inés está colaborando con el régimen franquista y que ha seducido a Galán para conseguir información. Es sometida a un juicio público por parte de los soldados de la UNE y, especialmente, por parte de su compañero sentimental que la humilla utilizando un imaginario femenino convencional (Calderón Puerta, *Parias* 258).

⁷⁰ «Because each human is defined by his or her *conatus*, by connectibility and hence sociability, the social and political dimensions are built into the subject. It is like an inbuilt human capacity, which means that there is no rupture between the personal and the political: the common bond of human imagination and

A pesar de que el PCE constituye uno de los principales nexos de unión entre los personajes, ya que se conocen y entablan relaciones de amistad por su militancia en este partido, su afiliación no les impide mostrar una perspectiva crítica con las decisiones que toma la cúpula, especialmente en lo que respecta a la Invasión de Arán y su fracaso⁷¹. En el exilio, el Partido es el elemento ideológico al que todos aluden como objeto de su reivindicación de pertenencia ya que han perdido su patria como consecuencia de la guerra⁷²; y sin embargo, los espacios que hacen posible el agrupamiento, alimentación y cuidado de los vínculos que se identifican con la militancia política corresponden, en el caso de *Inés y la alegría*, al restaurante que Inés y otras mujeres regentan (Calderón Puerta, *Parias* 78). Es decir, el establecimiento, y la cocina, en particular, se convierten en un lugar de emancipación y de empoderamiento para Inés y el resto de mujeres en primer lugar, al mismo tiempo que constituye un punto de encuentro y de comunidad para los exiliados. Además, el restaurante que no solo sale adelante gracias al duro trabajo de las compañeras de Inés, sino que tiene un gran éxito que les permite alcanzar estabilidad económica y renombre en Francia, adquiere el estatus de lugar de refugio y encuentro para los comunistas, el único éxito y triunfo de los militantes de base a los que, tras ver fracasar sus intentos bélicos, solo les queda el recuerdo y el lugar donde pueden celebrar ese pasado (Carrasco 67-68).

Inés, y el resto de mujeres que la rodean, desde sus compañeras militantes exiliadas hasta su cuñada falangista, componen un tapiz de experiencias compartidas, especialmente, de las dificultades y vicisitudes específicas a las que tienen que enfrentarse

understanding ties each individual into a larger whole. The aim of good government is to preserve these rights and to enhance them, whereas bad governments repress them or limit them. This is an ethological approach to citizenship. Culture and politics are the storage of rules and suggestions for how to enhance the *potentia* of each and everyone, thus developing the powers of an idea of reason that also includes affectivity» (Braidotti, *Transpositions* 150). Esto es, las comunidades afectivas de los guerrilleros dan mayor espacio para la interconexión entre sus miembros mientras que el PCE, por algunas de sus dinámicas de poder y jerarquías políticas, en ocasiones resulta opresivo.

⁷¹ «-Tienes razón, Lobo (...) no podemos irnos así como así. No podemos tolerar que nos mangoneen de esta manera, y siempre por que sí, porque lo dicen ellos, que son los que mandan, y nosotros, a callar y a obedecer, eso no puede ser...» (Grandes, *Inés* 447).

⁷² La pérdida también funciona como vínculo afectivo: «Esto nos permite entender algunas cosas acerca de las formas afectivas que toma el dolor compartido. Para formar parte de una comunidad afectiva acaso debamos no solo compartir la orientación de dicha comunidad hacia determinadas cosas que considera buenas (la que he llamado, para abreviar, objetos felices), sino también que reconozcamos como perdidos los mismo objetos. Esto quiere decir que si una comunidad afectiva se conforma por el acto de compartir objetos perdidos, lo que significa dejarlos ir de la manera correcta, las personas melancólicas resultarían extranjerías al afecto debido a su modo de amar: su amor se convierte en incapacidad de superar la pérdida, incapacidad que las mantiene orientadas en el sentido incorrecto. Esto quiere decir también que las personas melancólicas pertenecen al grupo de aquellas que deben ser redireccionadas o vueltas en el sentido correcto» (Ahmed, *Promesa* 285).

por su género en un contexto muy masculinizado; y, sin embargo, es en estas cuestiones en las que Grandes incide y pone la atención. El desarrollo de Inés, desde una situación de sumisión familiar y de reclusión hasta la independencia (relativa) del final de la novela, responde al afán de libertad que caracteriza al personaje (Lindström Leo 98). Una de las características de la novela, y que vemos encarnada en la figura de Inés, es la reivindicación del carácter político de los espacios tradicionalmente considerados privados o íntimos⁷³. Esta cualidad también aparece en algunos relatos testimoniales de mujeres guerrilleras y enlaces en los que se conjugan la rememoración de hechos propios de la lucha clandestina con las relaciones que entablaban y el impacto que todo ello tenía en sus vidas a nivel afectivo⁷⁴. Es por ello por lo que, a la hora de abordar la lucha antifranquista que llevaron a cabo tanto hombres como mujeres, desde distintos lugares y realidades, es importantes tener en cuenta no solo los aspectos militares y de acción armada que las agrupaciones consiguieron realizar, sino también los actos de rebelión civil, en muchas ocasiones protagonizados por mujeres, que sostenían y cimentaban la lucha guerrillera (Martínez Maler 324-325).

Del mismo modo, la cocina, y el acto de cocinar, funcionan en la novela como una manera de cuidado y de creación de vínculos afectivos entre Inés, la protagonista, y los personajes⁷⁵ (Calderón Puerta, *Parias* 86). Es por medio de platos típicos de los lugares

⁷³ La relación entre la vida privada y su implicación política quedaba claramente ligada a ojos del régimen a la hora de reprimir a las mujeres a las que se relacionaba con guerrilleros. El simple hecho de guardar algún parentesco con un hombre en el monte convertía a las mujeres en probables víctimas de la violencia franquista de manera que la mera supervivencia y cuidado de sus familias se convertía en un acto de resistencia frente a las represalias (Yusta, «Mujeres» 30-31).

⁷⁴ Uno de los ejemplos más importantes de esta cuestión resaltado y recogido por Martínez Maler, es el de Chelo, una guerrillera que cuenta abiertamente cómo mantuvo una relación amorosa con un compañero en el monte y todo lo que ello supuso: «Cuando Chelo en el 2005 reivindica la parte amorosa de su compromiso, se arriesga personalmente. Si ella presenta su entrada en la guerrilla como una elección, es porque su elección es la de seguir al hombre que ama en la clandestinidad, Arcadio Ríos. Una apuesta de libertad que cumple una doble ruptura ya que es indisolublemente un acto de amor y un acto de resistencia. En este testimonio, todo el relato de resistencia se organiza a partir de ese recuerdo de amor. El anclaje temporal no se disocia del calendario personal; el acontecimiento objetivo queda evocado a través del prisma afectivo. Así, Chelo se enfrenta con un tabú. Su reivindicación de la dimensión afectiva tiene un sentido concreto: desplaza la oposición de lo íntimo y de lo político que servía para negar, en la lengua del poder, la identidad resistente de las mujeres (...) Por consiguiente, contar, como lo hace Chelo, el amor en la guerrilla y sobre todo contar como un canto lírico, es desafiar la negación fascista de la resistencia femenina. Chelo da testimonio de lo más íntimo y para todas las que ya no pueden hablar de su compromiso guerrillero mezclado a la entrada amorosa. Su relato muestra magistralmente lo que es responsabilidad del testigo, su misión de dar vida a las compañeras que fueron víctimas de la represión sin jamás ser reconocidas como combatientes: como por ejemplo, una amiga de Chelo, Carmen de Fervenza, violada por la Brigadilla y asesinada» (Martínez Maler 324-325).

⁷⁵ «Es por ello que el vínculo social siempre está ligado a los sentimientos. Si nos hacen felices los mismos objetos –o si invertimos los mismos objetos con esa supuesta capacidad–, nos dirigimos o nos orientamos en un mismo sentido. Ser afectado de buen modo por objetos de antemano evaluados como buenos es una forma de pertenecer a una comunidad afectiva. Considerar a los mismos objetos como causa de la felicidad

de origen de los soldados y de sus preferencias culinarias como Inés los va conociendo y entablando relación con ellos⁷⁶. Asimismo, la cocina constituye un espacio fundamental para el desarrollo personal de la protagonista en distintas etapas de su vida⁷⁷, de forma que funciona como su propio espacio de lucha, distinto del tradicional campo de batalla o las acciones clandestinas que llevan a cabo los hombres (Calderón Puerta, *Parias* 87). Además, las escenas que tienen lugar en torno a una mesa celebrando y conmemorando todo tipo de acontecimientos (aniversarios, bodas, reuniones, funerales...) constituyen momentos de felicidad compartida y de fortalecimiento de las relaciones entabladas (Sherman 257-258).

Por otro lado, Inés encarna una suerte de contraposición matriarcal, a partir de la creación de lazos basados en el afecto, el respeto y la lucha compartida. De alguna manera, subvierte el liderazgo hipermasculino (e hipermasculinizado) de las principales organizaciones políticas que aparecen (desde el régimen franquista hasta las jerarquías del Partido Comunista y del Ejército de la UNE), pues no solo se trata de una figura femenina, sino que su fuerza, y principal campo de acción, se encuentra en el ámbito privado, reivindicando la importancia del cuidado como principal lazo de unión entre los personajes. En resumen, Inés, que representa la implicación política y personal de las mujeres en la lucha antifascista, es el centro de toda una red femenina que es la verdadera protagonista del texto de *Grandes* y de su reivindicación memorialista (Calderón Puerta, «Historia» 13-14). Al mismo tiempo, el liderazgo de Inés también se desmarca del de la

nos alinea con otros. (...) Antes bien, el lazo social resulta vinculante en la medida en que dichos sentimientos se depositan en los mismos objetos, los que de esta forma acumulan valor como objetos felices e infelices. Un grupo puede converger a partir de la articulación de su amor o su odio por las mismas cosas, aun cuando no todas las personas que se identifican como parte de aquel sientan en efecto ese amor o ese odio» (Ahmed, *Promesa* 86).

⁷⁶ «Un par de días después, habría aprendido a identificarlos solo con oír su voz y, más allá de sus nombres, sabría muchas otras cosas, que Zafarraya era alérgico al pimiento verde, que al Botafumeiro le daban asco las tortillas de patata poco hechas, que el Cabrero prefería tomar leche a secas para desayunar, que a Perdigón solo le gustaba la verdura cruda, que al Lobo, ni así, que el Afilador era muy goloso, y que el Sacristán, aparte de ser el más guapo y el más presumido de todos, solía tener hambre a todas horas» (*Grandes*, *Inés* 262-263).

⁷⁷ El descubrimiento de la cocina y su reivindicación como espacio propio en el que refugiarse y desde el que luchar por sus convicciones resulta fundamental para Inés. Responde de alguna manera a lo expuesto por Virginia Woolf en su célebre ensayo *Un cuarto propio*: «La independencia intelectual depende de cosas materiales. La poesía depende de la libertad intelectual. Y las mujeres han sido siempre pobres, no solo por doscientos años, sino desde el principio del tiempo. (...) Las mujeres, por consiguiente, no han tenido la menor oportunidad de escribir poesía. He insistido tanto por eso en la necesidad de tener dinero y un cuarto propio» (139). Esto es, lo que subraya la escritora británica es la importancia de poder desarrollar su vida bajo sus propios términos y con cierta independencia para no estar condicionadas ni limitadas. Dicho de otra manera, la comida y, especialmente la cocina, significan para Inés el establecimiento de un espacio propio sobre el que ella tiene agencia y capacidad de decisión de forma que se convierte en su principal lugar de lucha, de resistencia y de emancipación (Carrasco 63).

Pasionaria, pues aunque ambas se caracterizan por representar la unidad (en el caso de Inés, de sus militantes de base), el modo y el lugar desde el que lo llevan a cabo difiere completamente: Pasionaria es un símbolo de unión, abstracto y lejano, mientras que Inés aglutina a los soldados y sus parejas por medio de la cocina, del cuidado y del recuerdo de las experiencias traumáticas comunes, la creación de vínculos de la protagonista se basa en un conocimiento y sufrimiento mutuo (Sherman 258, 260).

6.4.2.2. Pasionaria, la dirigencia solitaria

Hay una distinción clarísima entre la consideración de hombres y mujeres implicadas políticamente. Para ellas, compaginar el trabajo de cuidado de hijos e hijas con la militancia, cuando se consigue, no constituye un logro o algo a valorar, sino que perjudica su imagen pública pues se considera que si se dedican a ambas, no es posible que las hagan correctamente. Por el contrario, para los hombres el ámbito público y de participación social constituye el espacio que les corresponde y el que se espera que ocupen (Sagastizabal 214). Por ello, resulta de gran interés una figura como la de Dolores Ibárruri, una de las primeras diputadas comunistas que había destacado por su implicación en la lucha de los mineros asturianos y por haber sido detenida y encarcelada en varias ocasiones. Pasionaria adquirió la presencia y el reconocimiento público por el que hoy en día la conocemos a consecuencia de sus discursos y comparecencia en distintos espacios durante la guerra, alentando y motivando tanto a los soldados republicanos como a las personas, mayoritariamente mujeres, que trabajaban en la retaguardia. Así, Dolores Ibárruri constituye una figura femenina que encarnaba, en el ámbito público, la dicotomía femenina tradicional: las personas que compartían sus ideas se referían a ella como: virgen, santa, modelo... y resaltaban rasgos que consideraban positivos como su virilidad, su valentía y su abnegación, es decir, a la hora de describir a Pasionaria, utilizaban tanto adjetivos que solían emplearse para alabar figuras masculinas como características propias de mujeres «excepcionales»⁷⁸. Por el contrario, los adversarios de la ideología comunista o de izquierdas y de la propia figura de Dolores Ibárruri, se referían a ella como

⁷⁸ Más adelante en su ensayo, Shirley Mangini se refiere a Pasionaria de la siguiente manera: «La mujer más excepcional durante la República y la guerra civil española fue, indudablemente, Dolores Ibárruri, más conocida en todo el mundo como la Pasionaria. Emergió como una gran figura maternal, un tipo de “telúrica madre de guerra”, que llevó el mensaje oficial del Partido Comunista para inspirar a las masas y a las tropas» (49). Carmen Alcalde, por su parte, la describe así: «...al margen de encontrarse de una personalidad iluminada, carismática, fue elegida, inteligentemente, por sus propios correligionarios y enaltecida durante más de cincuenta años, como mujer bandera, como portaestandarte, del partido» (200).

«puta», violenta y temible (Mangini 50-51). Como podemos observar, la dicotomía en la que se ha encerrado a las mujeres tradicionalmente para someterlas y subyugarlas también se aplica a una mujer que podríamos considerar poderosa y que, precisamente, utilizaba uno de los polos de esta dicotomía⁷⁹, y la posición que esta le otorgaba, para mantenerse en la cúpula directiva del PCE, a pesar de las renunciaciones en el ámbito personal que esto implicaba.

Por otro lado, el hecho de que se aferrase a su imagen pública maternal⁸⁰ puede entenderse como una forma de reivindicar el lugar de las madres en la guerra, y resultar menos amenazadora, lo cual también favorecería que su mensaje pudiera llegar a más gente que no la rechazaría por ser una mujer que tomaba el espacio público y lo reivindicaba para sí, sino como una madre que, desde su posición⁸¹, luchaba por un futuro para sus hijos (Byron 149). Como ya hemos dicho, el Partido en muchas ocasiones se presenta en la novela como una suerte de familia en cuya cabeza estarían las dos figuras más importantes en el conflicto alrededor de la invasión del Valle de Arán: de modo que Jesús Monzón constituiría una suerte de figura paternal y, para algunos militantes, un dirigente cercano capaz de atraer a cualquiera a su lado; por otra parte, estaría la figura maternal de Pasionaria, que al contrario de Monzón, y a pesar de su innegable atracción y carisma, no crea el mismo vínculo emocional con los militantes, pues siempre aparece envuelta en una simbología que la aleja de las vivencias particulares del resto de protagonistas (Calderón Puerta, «Historia» 13).

Pasionaria puede considerarse un modelo femenino que, a pesar de compartir lucha y partido político con Inés, representa y promueve una feminidad más cercana a los roles tradicionales y patriarcales, especialmente en lo referente a la maternidad abnegada y sacrificada como el objetivo vital de las mujeres establecido por un determinismo naturalista. Todo ello, además, desde una posición de poder y de preeminencia política

⁷⁹ Nos referimos a la dicotomía «virgen» o «puta», a la que ya aludimos en el capítulo dedicado a *La voz dormida* y sobre el que volveremos más adelante.

⁸⁰ «La figura de Pasionaria encarna a la mujer española por antonomasia, la madre del pueblo y de los comunistas españoles, pero, contra lo que parece indicar su nombre, no se trata de una “Mater dolorosa”. La Pasionaria de esta historia no llora maltrecha por los hijos muertos, sino que, pese a las dificultades, es capaz de transmitir esperanza en forma de alegría y mantener viva una ilusión que se proyecte en el futuro. Dolores Ibárruri es en esta novela, como lo es también Inés, la llama latente de una España perdida» (Santamaría Colmenero, *Querella* 205).

⁸¹ Generalmente, la sexualidad de las mujeres con presencia en el ámbito público constituía un tema controvertido en los años 30. Y, a pesar de que no muchas mujeres conseguían tener un lugar en espacios de poder o de influencia, las políticas que consiguieron mantenerlo fueron aquellas que potenciaron e hicieron prevalecer su condición de madres, como en el caso de Federica Montseny o de Dolores Ibárruri (Mangini 41).

como la que tenía Dolores Ibárruri en los años 40 y que empleaba para reivindicar la sumisión de las mujeres a sus parejas masculinas (Martínez Fernández 129-130). En contraposición a Inés, y su red femenina de cuidado, trabajo y lucha, se erige la figura de Pasionaria, solitaria y combativa, aunque en otro sentido. Mientras la protagonista y sus compañeras crean una cooperativa en torno a un restaurante que se convierte en el centro neurálgico de los exiliados en Toulouse, Ibárruri es presentada como una mujer que consigue mantener cierto espacio de poder respetando las jerarquías del partido y sin cuestionar los eternos liderazgos masculinos (Calderón Puerta, «Historia» 14-15). No obstante, Pasionaria, al parecer, no renunció totalmente a tener una relación sentimental aunque fuera en secreto o de una forma totalmente privada⁸²; y esto también se utiliza en la novela para romper su imagen idealizada y divinizada. Esto destruiría la imaginaria casi religiosa que se había creado en torno a la figura de Ibárruri, por ello, al parecer, el PCE intentó por todos los medios ocultar este aspecto de su vida⁸³ (Mangini 52).

En la dicotomía entre estas dos mujeres encontramos, además, una muestra de la negligencia que en los partidos ha habido, de forma generalizada, respecto a la consideración de las redes de apoyo y de cuidado que se creaban entre sus militantes, especialmente, entre las mujeres que trabajaban en las bases. Tradicionalmente, en los partidos políticos se ha considerado que la concienciación la creaba el propio partido por medio de las dirigencias, pero no se ha tenido en cuenta la conciencia que se generaba en los grupos de trabajo, de apoyo y de acción integrados por militantes de base (Kaplan 272-273).

6.4.2.3. Personajes femeninos de *Grandes* y los roles de género

Los personajes femeninos protagónicos, en general, suelen responder al imaginario social respecto al género, es decir, presentan unos rasgos que corresponden a las concepciones acerca de la feminidad que imperan en la sociedad, entre las que se

⁸² «Todo muy bonito, muy elevado, muy progresista y mentira podrida. Porque quienes, entre ellos, han tenido la suerte de llegar a saber qué significa en realidad eso de joder y joder, siempre han podido tener caprichitos, aunque sean uno más en el Partido. Ella, que es la única, no puede. Antón nunca es el compañero de Dolores. Es su amante, su querido, su debilidad. Su compañero, no. Por eso, y a pesar de su poder, cuando todo se acaba, no puede salvarle, retenerlo a su lado, llevarlo con ella a Moscú. Él va a parar a un campo francés, como los demás, y ella parte sola, rodeada de gente y sola» (*Grandes, Inés* 30).

⁸³ «Así, el amor de Dolores se convierte en un secreto de los que no se mencionan, no se discuten, no se susurran siquiera entre quienes saben de antemano que sus interlocutores lo conocen. Ninguno tiene que explicarle eso a los demás. Nadie tiene que advertirles que bajen la voz para hablar del amor de Pasionaria porque todos saben que eso está prohibido, y tampoco es que lo haya prohibido alguien, es que no hace falta» (*Grandes, Inés* 29).

encuentra, por ejemplo, la preocupación por perseguir y alcanzar un ideal de belleza⁸⁴ que concuerde con las expectativas que el entorno tiene de ellas (Potok, *Malestar* 185). Asimismo, en la cultura los personajes femeninos se caracterizaban o eran evaluados tradicionalmente atendiendo a su adecuación a este ideal de belleza, al contrario que los masculinos que respondían a un código moral. De esta manera, se perpetuaba culturalmente una desigualdad respecto al lugar que deben ocupar las mujeres en relación a los hombres, ya que mientras que los protagonistas masculinos y sus peripecias servían para tratar, y en ocasiones resolver, dilemas y cuestiones social y moralmente relevantes, el parámetro por el que se clasificaba a las mujeres era su belleza, o su correspondencia con el ideal del momento, una cuestión sobre la que no tenían agencia ni podían alterar o cambiar (Wolf 108).

Las normas de conducta sobre el comportamiento de las mujeres no se presentan generalmente como un mandato imbatible, sino que en numerosas ocasiones se emplean relatos que adquieren gran presencia mediática. Estos consisten en un doble proceso de objetualización y de pasivización de las mujeres (Barjola 47). Esto es, por una parte, se despoja a los sujetos femeninos de subjetividad y de agencia, incluso en las narraciones que protagonizan⁸⁵; y por otra, relacionada con la cosificación, se promueve una actitud pasiva por parte de las mujeres. Así, mediante su repetición constante se establecen como

⁸⁴ Traemos las reflexiones de Naomi Wolf acerca de lo que supone que una de las maneras de clasificar a las mujeres: «El mito de la belleza cuenta una historia: la cualidad llamada “belleza” tiene existencia universal y objetiva. Las mujeres deben aspirar a poseer mujeres que la personifiquen. Dicha personificación es un imperativo para las mujeres pero no para los hombres, y es necesaria y natural porque es biológica, sexual y evolutiva: los hombres fuertes luchan por poseer a mujeres bellas y las mujeres bellas tienen mayor éxito reproductivo. La belleza de la mujer debe correlacionarse con su fertilidad y, puesto que este sistema se basa en la selección sexual, es inevitable e inmutable. (...) Nada de esto es verdad. La “belleza” es un sistema monetario semejante al del patrón oro. Como cualquier economía, está determinada por lo político y en la actualidad, en Occidente, en el sistema último y más eficaz para mantener intacta la dominación masculina. El hecho de asignar valor a la mujer dentro de una jerarquía vertical y según un patrón físico culturalmente impuesto supone la expresión de una relación de poder según la cual las mujeres deben competir de forma antinatural por los recursos que los hombres se han otorgado a sí mismos» (Wolf 39-40).

⁸⁵ «Sometiéndose a la misma, la mujer renuncia sin saberlo a la especificidad de su relación con lo imaginario. Poniéndose en la situación de ser objetivada en tanto que “femenino” por el discurso. Poniéndose en la situación de ser objetivada en tanto que “femenino” por el discurso. Reobjetivándose a sí misma cuando pretende identificarse “como” sujeto masculino. ¿Un “sujeto” que se re-buscaría como “objeto” (materno-femenino) perdido? (...) La subjetividad denegada a la mujer, tal es, sin duda, la hipoteca garante de toda constitución irreductible de objeto: de representación, de discurso, de deseo. Imagínese que la mujer imagina, el objeto perdería con ello su cualidad (de idea) fija. De localización, a fin de cuentas, más última que el sujeto, que no se sostiene sino por un efecto a cambio de una cierta objetividad, de algún objetivo. Si ya no hay por un efecto a cambio de una cierta objetividad, de algún objetivo. Si ya no hay “tierra” que (re)primir, que trabajar, que representar(se), pero cuya apropiación tampoco, de nuevo y siempre, cabría desear(se), materia opaca que no se conocería, ¿qué zócalo subsiste para la existencia del “sujeto”? Si la tierra girara, girara sobre todo sobre sí misma, la erección del sujeto correría el riesgo de verse desconcertada en su elevación, y su penetración» (Irigaray 119).

una regla no escrita, que moldea y manipula el comportamiento⁸⁶, para mostrar obediencia y sumisión, sin poner en duda la desigualdad ni la subordinación a la que son sometidas⁸⁷.

De este modo, y para consolidar la conducta «correcta» por parte de las mujeres, se creó una dicotomía que se ha mantenido en el tiempo y que establece un modelo ideal al que todas deberían aspirar, y una figura demonizada y denostada que debe ser rechazada y evitada ya que, cualquier vinculación con ella, puede resultar perjudicial. Nos referimos a la distinción de las mujeres entre vírgenes o putas⁸⁸. Esta dualidad se ha construido y perpetuado culturalmente por medio de una mitología que ya existía en la cultura greco-latina y que en sociedades judeo-cristianas se ha cristalizado en la dicotomía entre Eva y la Virgen María⁸⁹, como dice Beauvoir: «La mujer (...) es un ídolo, una criada, la fuente

⁸⁶ Deleuze estableció que la repetición supone cambio y transgresión: «Si la repetición es posible, pertenece más al campo del milagro que al de la ley. Está contra la ley: contra la forma semejante y el contenido equivalente de la ley. Si la repetición puede ser hallada, aun en la naturaleza, lo es en nombre de una potencia que se afirma contra la ley, que trabaja por debajo de las leyes, que puede ser superior a ellas. Si la repetición existe, expresa al mismo tiempo una singularidad contra lo general, una universalidad contra lo particular, un elemento notable contra lo ordinario, una instantaneidad contra la variación, una eternidad contra la permanencia. Desde todo punto de vista, la repetición es la transgresión. Pone la ley en tela de juicio, denuncia su carácter nominal o general, en favor de una realidad más profunda y más artista» (23).

⁸⁷ «...las mujeres nunca constituyeron una sociedad autónoma y cerrada; están integradas en la sociedad gobernada por los varones en la que ocupan un lugar subordinado; están unidas únicamente en la medida en que son semejantes por solidaridad mecánica: no existe entre ellas esta solidaridad orgánica en la que se basa toda comunidad unificada, siempre han (...) de unirse para afirmar un “contrauniverso”, pero lo plantean desde el seno del universo masculino. Ahí nace la paradoja de su situación: pertenecen al mismo tiempo al universo masculino y a una esfera en la que se cuestiona este mundo: encerradas en esta última pero invadidas por aquél, no pueden instalarse en ningún lugar con tranquilidad. Su docilidad siempre lleva aparejada una resistencia, una resistencia a aceptar y en ello su actitud se acerca a la de la joven; pero más difícil de sostener porque la mujer adulta no solo tiene que soñar su vida a través de símbolos, sino vivirla» (Beauvoir 695-696).

⁸⁸ «Por el contrario, *puta* es sinónimo de mujeres que se salen de la norma, esto es: mujeres que invierten, que transgreden, que toman el espacio público, se divierten, disfrutan de su sexualidad. La categoría “puta” tiene un fuerte significado simbólico para el heteropatriarcado, es una clasificación que pretende limitar el placer sexual de las mujeres y su libertad. *Putas* en la vida de una mujer es, desde el punto de vista social, una mujer que se toma demasiadas libertades. Este concepto aparece de manera constante en la construcción de la identidad y es un mecanismo discursivo que funciona como corrector de conductas. (...) Este extremo, en el que una mujer no debe aparentar que vive en libertad su sexualidad, tiene que ver con la idea de responsabilidad femenina con respecto al sexo. El castigo social e individual que padecen las mujeres que deciden vivir de manera libre su sexualidad pasa por un control exhaustivo de vigilancia por parte de todo el cuerpo social. La *mujer pública* sin protección masculina, que vive libremente y transgrede la norma, es el móvil estándar de la violencia sexual» (Barjola 237-239).

⁸⁹ «La Virgen María, que representa, sin matices, el modelo de mujer con *identidad relacional* puro, sin deseos para sí (ni siquiera deseo sexual) y con la maternidad como única aspiración, representará desde entonces el ideal al que todas las mujeres deben aspirar. No extrañará entonces saber que la concepción inmaculada (sin pecado original) de María, asociada con su propia virginidad en el momento de la concepción de su hijo (es decir, la ausencia absoluta de deseo para sí como principal atributo del modelo ideal de mujer), se convirtiera en dogma en 1854 (Warner, 1991: 308; Muñoz, 1999: 82), cuando la industrialización y la modernidad del siglo XIX comenzaban a exigir la especialización de las mujeres y, con ello, a fomentar su individualización» (Hernando 139-140). Ahondaremos en el concepto de *identidad relacional* y las implicaciones que tiene a continuación.

de la vida, una potencia de las tinieblas, es el silencio elemental de la verdad, es artificio, charloteo y mentiras, es la sanadora y la bruja...» (212-213). De la consideración de puta encontramos varios ejemplos en la novela, pero resulta especialmente relevante el caso de Inés, quien es agredida repetidamente por Garrido por su colaboración con el Socorro Rojo y su relación con un joven de las JSU; y más tarde, por el propio Galán, cuando sospecha que ella lo ha seducido porque es una colaboradora del régimen franquista. En estos casos, calificar a una mujer de «puta» sirve como castigo público y social, pues mediante esta palabra se censura todas las actitudes y acciones de una mujer que no responden a la norma heteropatriarcal, esto es, la transgresión de los roles de género, que estos casos corresponde al control su sexualidad y el disfrute de ella siguiendo su propia voluntad, es censurada cuando no se emplea para agredir (Barjola 239).

Los roles de género preasignados a los que nos referimos corresponden a un conjunto de normas y de rasgos establecidos y que se consideran como los propios de las mujeres o de los hombres. De esta manera, se establece una distinción irrefutable que pretende describir una realidad social. Sin embargo, como veremos a continuación, esta categorización constituye un constructo social que sirve para sostener un sistema binario y desigual⁹⁰ (Butler, *Género* 97). Además, el género, y por lo tanto, la diferencia sexual, se reproduce y difunde por medio de la cultura dominante de la cual forma parte el discurso literario. Así, la representación de la feminidad en la literatura responderá a una conducta modélica y preceptiva que es la que se espera de «la mujer»⁹¹ en la sociedad a la que pertenece⁹² (Potok, *Malestar* 27-28). Estas consideraciones se imponen

⁹⁰ «La sexualidad como institución social y simbólica, material y semiótica, se revela como ubicación primaria del poder, según una dinámica compleja que abarca tanto micro como macrorrelaciones. La diferencia sexual, o la bipolaridad sexualizada, es sencillamente, la implementación sexual de la economía política de la identidad sexualizada, que no es sino otro modo de llamar al poder tanto en su sentido negativo o represivo (*potestas*) como en el positivo o capacitador (*potentia*). El sexo es la asignación social y morfológica de la identidad y la forma de agencia erótica adecuada para los sujetos socializados y sexualizados según el modelo dualista, polarizado, de las instituciones específicas de la Masculinidad/Feminidad. El género es un término genérico para describir el tipo de mecanismos de poder que participan en esta compleja interacción de fuerzas» (Braidotti, *Metamorfosis* 52).

⁹¹ La oposición entre «la mujer» y las mujeres la introdujo Monique Wittig para identificar en la marca genérica femenina (y también en la masculina) una construcción histórica que servía para ocultar las diferencias en las situaciones y necesidades que existen entre las mujeres, esto es, para homogeneizarlas y evitar su organización (siguiendo la conceptualización de lucha de clases marxista) para acabar con la opresión que constituye la desigualdad de género (Wittig 40-41). En sus propias palabras: «La categoría de sexo es la categoría que une a las mujeres porque ellas no pueden ser concebidas por fuera de esa categoría. Solo *ellas* son sexo, *el* sexo, y se las ha convertido en sexo en su espíritu, su cuerpo, sus actos, sus gestos; incluso los asesinatos de que son objeto y los golpes que reciben son sexuales. Sin duda la categoría de sexo apresa firmemente a las mujeres» (Wittig 30).

⁹² «Los límites del análisis discursivo del género aceptan las posibilidades de configuraciones imaginables y realizables del género dentro de la cultura y las hacen suyas. Esto no quiere decir que todas y cada una de las posibilidades de género estén bien abiertas, sino que los límites del análisis revelan los límites de una

especialmente sobre unos cuerpos que son además moldeados y categorizados por ellas creando una desigualdad y jerarquización sistémica que establece la posición e idoneidad de unos sobre otros⁹³, dicho de otra manera, esta organización sexuada crea una normatividad entre los cuerpos que prohíbe y castiga cualquier trasgresión (Butler, *Cuerpos* 94).

Asimismo, si el género es un constructo social que se ha consolidado y mantenido vigente performativamente⁹⁴ por medio de la repetición y hegemonización de su consideración socio-cultural, esto quiere decir que no existe una identidad genérica previa a la que aludir y que justifique su imposición⁹⁵, y por lo tanto, lo que tradicionalmente se ha considerado como específico de un género responde en realidad a una normativa creada para mantener una organización de la sociedad que puede ser alterada⁹⁶ (Butler, *Género* 275, Butler, *Cuerpos* 149). Esto contradice uno de los principios del género que

experiencia discursivamente determinada. Esos límites siempre se establecen dentro de los términos de un discurso cultural hegemónico basado en estructuras binarias que se manifiestan como el lenguaje de la racionalidad universal. De esta forma, se elabora la restricción dentro de lo que ese lenguaje establece como el campo imaginable del género» (Butler, *Género* 58-59).

⁹³ Esta jerarquización entre cuerpos, de manera que hay unos que oprimen y otros que son oprimidos, crea un orden simbólico que afecta a todos los aspectos de la vida, tanto en cuestiones materiales (ámbito político-económico) como en la concepción propia que tienen de ellos mismos, su subjetividad (ámbito espiritual-abstracto), lo cual dificulta la ruptura de esta organización (Wittig 84).

⁹⁴ «Pensar el género como algo performativo significa no considerarlo algo estático, ya dado de una vez por todas, un hecho, sino como un conjunto de actos, gestos y comportamientos que representan la disciplina del género y que crean continuamente la identidad de género. Según la clásica inversión del nexo de causa y efecto, se tiende a retener que los comportamientos y los actos que distinguen a un género de otro son el producto de una identidad ya dada, de un sujeto que es ya “gendered”. Al contrario, son estos los que “performan” el género, como rituales coercitivos que tienden a repetirse constantemente, que definen lo que es mujer y lo que es hombre y que se van sedimentando hasta formar la materialidad misma del cuerpo. Son, de hecho, las relaciones de poder las que forman el cuerpo, disciplinándolo, modelándolo y sexuándolo de conformidad con un género. Así pues, también el cuerpo es constreñido por el discurso hasta el punto de que, por ejemplo, algunos cuerpos, los de los trans y los de los intersexuales, “no cuentan”, no tienen la legitimidad de existir ni la posibilidad de encontrar expresión en el discurso» (Arruzza 131-132).

⁹⁵ «Si “mujer” no es un concepto biológico, si es una construcción social, lo que hay que preguntarse es ¿qué significa y quiénes son los actores implicados en su proceso de constitución? ¿Quién tiene el poder de definir el significado de “mujer”? y ¿cómo desafía la lucha de las mujeres ese significado normativo (...) para aquellas de nosotras que no aceptamos que haber nacido con un útero y tener la capacidad de procrear fuese necesariamente una condena a una vida de subordinación, la alternativa fue buscar una respuesta en la historia, pasada y presente, de la explotación del trabajo humano. De este modo, para nosotras “mujer” se refería sobre todo a un lugar determinado, una función determinada en la división capitalista del trabajo, pero también de manera simultánea, a un grito de guerra, puesto que luchar contra la definición también cambiaba su contenido. (...) Dicho con otras palabras, “mujer” no es un término estático y monolítico, sino que tiene significados distintos o incluso opuestos y en perpetuo proceso de cambio. No es solo una *performance*, una encarnación de normas institucionales, sino también un territorio en disputa, objeto de una lucha y una redefinición constantes» (Federici, *Piel* 81-82).

⁹⁶ Esto coincide con la descripción de Deleuze de las leyes: «Pero la ley solo determina la semejanza de los sujetos sometidos a ella, y su equivalencia con términos que ella designa. Lejos de fundar la repetición, la ley muestra más bien cómo la repetición sería imposible para puros sujetos de la ley –los particulares–. Los condena a cambiar. Forma vacía de la diferencia, forma invariable de la variación, la ley exige que sus sujetos no cumplan con ella más que al precio de sus propios cambios» (22-23).

dificultaba, cuando no hacía imposible, poner en cuestión ese esencialismo de ambos géneros: la distinción natural y orgánica entre hombres y mujeres (Hernando 51). De este modo, si entendemos el género como un constructo normativo⁹⁷, esto quiere decir que no responde a una elección de los individuos sino un conjunto de conductas que hay que aspirar a cumplir de modo que es sensible de ser cuestionado e incluso negado y, en consecuencia, subvertido (Butler, *Deshacer* 77-78).

En definitiva, considerar el género, y específicamente la feminidad, como una estructura construida y mantenida socialmente por medio de actos y discursos performativos no es suficiente si pretendemos desvelar cómo se ha generado esta desigualdad así como la manera en la que ha determinado las relaciones personales, esto es, resulta en este punto necesario realizar un análisis más profundo sobre estas y para ello debemos abordar la división sexual del trabajo y su relación con el trabajo afectivo, lo cual nos ayudará a superar la visión que niega y minimiza la capacidad de rebelión y de transformación que existe y surge del ámbito tradicionalmente considerado íntimo o privado (Federici, *Piel* 80-81).

6.4.3. Desigualdad estructural de género y el trabajo reproductivo

En *Inés y la alegría*, y también en todo el ciclo novelístico que componen los *Episodios de una guerra interminable*, se puede observar una intención por parte de la autora de reivindicar el lugar de las mujeres en los conflictos tratados, en este caso tanto la Guerra Civil española como en la resistencia antifascista. Así, no solo se introducen un número importante de personajes femeninos, algunos de los cuales tienen correspondencia histórica, sino que muchos de ellos son los protagonistas de las novelas y los problemas y dificultades a los que tienen que hacer frente por la desigualdad de

⁹⁷ «Porque no hay ningún sexo. Solo hay un sexo que es oprimido y otro que oprime. Es la opresión la que crea el sexo, y no al revés. Lo contrario vendría a decir que es el sexo lo que crea la opresión, o decir que la causa (el origen) de la opresión debe encontrarse en el sexo mismo, en una división natural de los sexos que preexistiría a (o que existiría fuera de) la sociedad» (Wittig 24). Esta idea sería desarrollada en profundidad por Judith Butler y su reflexión acerca de la performatividad del género: «La performatividad discursiva parece producir lo que nombra, hacer realidad su propio referente, nombrar y hacer, nombrar y producir. Paradójicamente, sin embargo, esta capacidad productiva del discurso es derivativa, es una forma de iterabilidad o rearticulación cultural, una práctica de resignificación, no una creación *ex nihilo*. De manera general, lo performativo funciona para producir lo que declara. Como prácticas discursivas (los "actos" performativos deben repetirse para llegar a ser eficaces), las performativas constituyen un lugar de *producción discursiva*. Ningún acto puede ejercer el poder de producir lo que declara, independientemente de una práctica regularizada y sancionada. En realidad, un acto performativo, separado de un conjunto de convenciones reiteradas y, por lo tanto, sancionadas, sólo puede manifestarse como un vano esfuerzo de producir efectos que posiblemente no pueda producir» (Butler, *Cuerpos* 162-163).

género y la discriminación forman parte nuclear de muchas de las tramas. En el ciclo aparecen también mujeres dirigentes que llegaron a ostentar puestos de poder político pero sin obviar que estas eran excepciones que confirmaban la regla general que relegaba a las mujeres a un papel secundario e invisibilizado. Y, de hecho, los personajes femeninos protagónicos pertenecen a esta masa de resistentes cuya lucha se daba en la cotidianeidad, en el sostenimiento de la vida de los guerrilleros clandestinos bajo el régimen franquista (Calderón Puerta, *Parias* 251-253).

De alguna manera, en *Inés y la alegría* encontramos un intento de desnaturalizar la división genérica, que se materializa en la distinción de roles que ya hemos comentado, con el fin de romper con la imagen estanca de esta realidad que imposibilita cualquier cuestionamiento o crítica, pues es innegable que hombres y mujeres han existido siempre pero las estructuras que los colocan en posiciones jerárquicas⁹⁸, y que generan opresiones de unos sobre las otras, no (Wittig 35). Por ello es importante, tener en cuenta que tradicionalmente las mujeres eran educadas para mostrar sumisión y obediencia a los hombres de su alrededor, primero padres y hermanos y, más tarde, maridos e hijos. La recompensa que recibirían por esta actitud sería la protección y seguridad otorgada por los hombres (Wollstonecraft 130). Esto responde a lo que Carole Pateman denominó «contrato sexual» que establece socialmente tanto los roles de género, y su vinculación con la división entre el ámbito privado y público, como la subordinación de las mujeres respecto a los hombres a los que las une este contrato (179-180). Así, se impuso una división sexual del trabajo muy beneficiosa para el sistema económico ya que, relegando a las mujeres al trabajo doméstico⁹⁹, se las aislaba y obligaba a habitar y subsistir en un espacio reducido y a establecer relaciones afectivo-sexuales con un hombre, que recibía un salario económico por un trabajo fuera del ámbito doméstico¹⁰⁰, al que debía cuidar y servir a cambio de protección y «amor» (Federici, *Revolución* 38)

⁹⁸ De hecho, la división genérica entre los sujetos no es la única que atraviesa a los humanos sino que forman parte de una multitud de diferencias (nos referimos a las características mediante las cuales se cataloga a los sujetos: sexo, raza, edad, orientación sexual, estatus socioeconómico, etc.) que afectan a las personas simultáneamente y que generan relaciones desiguales de poder. En el caso concreto de la desigualdad de género, es importante analizar no solo esta subordinación específica sino su vinculación con otras opresiones con el fin de desarticular estas estructuras (Braidotti, *Metamorfosis* 45).

⁹⁹ Si las mujeres realizaban trabajos fuera de sus casas, lo cual suponía que tenían que enfrentarse a una doble jornada aunque solo cobraran por uno de ellos, estos respondían a aportar una ayuda al principal soporte económico que era el salario del hombre, por ello tradicionalmente a las obreras se les pagaba menos y se les ofrecían trabajos «menores» (Rowbotham 178-179).

¹⁰⁰ «También por este motivo, en el proceso de esta gran transformación, los intereses de los trabajadores y las trabajadoras empezaron a divergir. Pues mientras los sindicatos aclamaban el nuevo régimen doméstico que en la Primera Guerra Mundial ya se había impuesto en todo el territorio industrial, las

6.4.3.1. División sexual del trabajo: consolidación de la discriminación

La labor doméstica, a la que a partir de ahora denominaremos trabajo reproductivo, constituye una de las materializaciones de la desigualdad estructural de género a la que nos hemos estado refiriendo hasta ahora. Esta consiste, básicamente, en la relegación de las mujeres al ámbito doméstico donde su principal cometido es la reproducción y cuidado tanto de seres humanos¹⁰¹, como de la misma estructura desigual que coloca a los hombres como dueños tanto de los cuerpos de las mujeres como del trabajo reproductivo que estos realizan¹⁰², estableciendo una analogía con la explotación capitalista de la clase obrera (Wittig 28). No obstante, en la reproducción, al contrario que muchos de los trabajos que a lo largo de la historia se han especializado, sofisticado y, en última instancia, mecanizado; no se puede producir el mismo proceso entre otras cosas porque está formado por un conjunto de necesidades humanas (la interacción, intimidad, afecto, cuidado) que ninguna máquina puede sustituir (Federici, *Revolución* 174). Esto es, se trata de un trabajo que parece no tener fin ya que siempre hay personas o cosas que requieren de cuidados, y además, esto no supone una retribución económica, razón por la cual tradicionalmente se ha considerado el trabajo reproductivo y de cuidado como improductivo¹⁰³, y, sin embargo, es el fundamento de las sociedades pues su desarrollo y mantenimiento depende irremediablemente de él (Groys 19).

mujeres inician un tránsito en el que se les arrebatara su independencia de los hombres, se las separa entre ellas, se les obliga a trabajar en el espacio cerrado y aislado del hogar, se quedan sin dinero propio y con un horario de trabajo sin límites» (Federici, *Patriarcado* 80).

¹⁰¹ «...la simple reproducción de los medios de subsistencia, es decir, la capacidad de consumo de los laborantes, o el agotamiento de la fuerza de labor humana. Ninguna de estas dos limitaciones es final: el agotamiento es parte del proceso individual de la vida, no del colectivo, y el sujeto del proceso laborante bajo las condiciones de la división de la labor es una fuerza laboral colectiva, no individual. El carácter inagotable de esta fuerza laboral corresponde exactamente a la no-mortalidad de la especie, cuyo proceso de vida como un todo no queda interrumpido por los nacimientos y muertes individuales» (Arendt, *Condición* 132). A consecuencia de ello, resulta más complicado identificar una organización social basada en la explotación de los cuerpos de las mujeres para la reproducción ya que este mismo proceso constituye la base de la supervivencia humana.

¹⁰² «El trabajo doméstico es mucho más que la limpieza de la casa. Es servir a los que ganan el salario, física, emocional y sexualmente, tenerlos listos para el trabajo día tras día. Es la crianza y cuidado de nuestros hijos –los futuros trabajadores– cuidándoles desde el día de su nacimiento y durante sus años escolares, asegurándonos de que ellos también actúen de la manera que se espera bajo el capitalismo» (Federici, *Revolución* 55-56).

¹⁰³ «En ambos casos se habla de explotación del trabajo reproductivo desarrollado por las mujeres, al que se le atribuye una naturaleza productiva en el sentido marxista. Contradiendo al marxismo ortodoxo, acusado de subestimar la función del trabajo reproductivo y de negar su papel productivo, según esta interpretación, el trabajo doméstico produce mercancías y por consiguiente valor. Nos encontraríamos pues ante un trabajo productivo, pero que no es retribuido a la mujer que lo desempeña. La distinción entre opresión (aplicada al caso de las mujeres) y explotación (relativa a la clase y a las relaciones entre clases) no tendría pues ningún sentido desde el momento en que las mujeres no se limitan a ser oprimidas, sino

Así, se naturalizó la concepción de que el trabajo reproductivo correspondía a las mujeres pues era una expresión de la psicología femenina, como si de alguna manera el cuidado de la casa familiar y de sus habitantes fuera una pulsión casi orgánica, de tal modo que resultaba inimaginable considerarlo un trabajo al que había que asignar una retribución económica. Al mismo tiempo, y a consecuencia de esta concepción, se infravaloraba su importancia dificultando enormemente que las mujeres se hicieran conscientes de su situación, que se organizaran, protestaran y lucharan para cambiar las cosas. Así, frente a las quejas femeninas la respuesta solía ser la ridiculización o la humillación, focalizando el problema en la falta de disposición frente a sus «quehaceres» por vagancia o debilidad. Y, sin embargo, lo que estaban ocultando estos actos de desprecio era la realidad de un trabajo cuya preparación se prolonga durante muchos años y va acompañado de una socialización que convence a las mujeres de que esa vida es lo mejor a lo que pueden aspirar, además de responsabilizarlas de aleccionar a sus hijas para que cumplan el mismo rol (Federici, *Revolución* 37).

Coincidimos con Almudena Hernando en que la desigualdad de género entre hombres y mujeres no responde a cuestiones biológicas ni esenciales, sino a un proceso histórico. La historiadora madrileña, de hecho, define el género como «las *diferencias en el grado de individualización de hombres y mujeres*» (Hernando 52-53). Así, la división entre géneros correspondería a una individualización, que consiste entre otras cosas, en una dominación sobre las funciones sociales que se vinculan con esa adquisición de autonomía, este proceso lo habrían experimentado los hombres pues las mujeres habrían continuado conduciéndose en relación a las personas con las que compartían sus vidas, en otras palabras, lo que hoy en día entendemos como género femenino no es sino una actualización de una identidad que terminó subordinándolas (Hernando 126-127).

6.4.3.2. Identidad relacional e identidad individualizada: el origen de la subordinación femenina

En este punto consideramos importante detenernos brevemente en este proceso de la construcción de dos tipos de identidades, cada una de ellas correspondiente a un género, que terminaron constituyendo el fundamento sobre el que se sostiene la desigualdad de género estructural. Esta idea está basada íntegramente en las aportaciones de la

que son explotadas, esto es, trabajan produciendo un plusvalor que es apropiado por otros» (Arruzza 111-112).

historiadora Almudena Hernando quien en su libro *La fantasía de la individualidad* explica, a partir de la antropología, la arqueología y la historiografía antigua, la evolución de las relaciones que llevó a los hombres de tener una vinculación social que se identifica como *identidad relacional*¹⁰⁴ a desarrollar una *identidad individualizada*. El germen de este cambio la autora lo localiza en el comienzo de la especialización tecnológica que experimentaron los hombres de las poblaciones prehistóricas¹⁰⁵, mientras que las mujeres mantendrían la *identidad relacional* que, en un principio, habría sido generalizada y compartida por todos los miembros de las primeras poblaciones (Hernando 78).

Con el avance de la historia y la complejización de las organizaciones sociales y gubernamentales que fueron desarrollándose, en parte también como producto de la especialización socioeconómica y tecnológica, la individualización aparejada a esta también fue incrementándose. No obstante, este proceso contiene una contradicción en su esencia pues la individualización supone un distanciamiento emocional del grupo algo que aumentaba también su vulnerabilidad, de manera que se buscaría al mismo tiempo no perder la protección y vinculación con el grupo y mantener el gradual incremento de su autonomía¹⁰⁶. La «solución» que la socialización masculina encontró para acabar con

¹⁰⁴ «En consecuencia, una persona no representa una amenaza para las demás del propio grupo, porque no existen diferencias de poder, de especialización o de control tecnológico entre ellas. Pero, al mismo tiempo, en estas circunstancias el grupo no tiene capacidad de prever y controlar los efectos de la naturaleza no humana, por lo que esta sí constituye, en cambio, una fuente de amenaza y de peligro. El efecto de todo ello es que construyen una idea de sí mismos a través de lo que llamaré *identidad relacional*, que consiste en tener una idea de sí solo en tanto que parte de una unidad mayor que es el propio grupo, lo que aumenta la sensación de seguridad y potencia frente a una naturaleza que no controlan en ninguna medida. Esta identidad deriva de la incapacidad para concebirse a uno mismo fuera de las relaciones en las que se inserta. Debe comprenderse algo fundamental en este punto: la *identidad relacional* no implica que se dé mucha importancia a las relaciones que se sostienen (como puede suceder con la mayor parte de la gente individualizada), sino la imposibilidad absoluta de concebirse a uno/a mismo/a fuera de esas relaciones» (Hernando 76-77).

¹⁰⁵ La razón por la que fueron los hombres los que experimentaron esta especialización responde a que: «...hombres habrían asumido desde el comienzo las actividades que mayor desplazamiento y más riesgo implicaran para no poner en riesgo a una descendencia extremadamente frágil, ellos habrían habitado un mundo ligeramente distinto que el habitado por las mujeres, integrado por un tipo de fenómenos que los obligarían a un tipo de acciones que les exigirían una ligera mayor capacidad de decisión, de hacer frente a lo desconocido, de asertividad y, en suma, una casi imperceptible mayor distancia emocional del mundo, que es la base de la que arrancará después el proceso de individualización» (Hernando 92).

¹⁰⁶ En situaciones límite como contextos de guerra o en el seno de grupos que ejercen una resistencia clandestina, los hombres tienden a regresar a una *identidad relacional* ya que la supervivencia individual se vincula irremediamente con la del colectivo, generalmente, en estos casos la conexión se establece en mayor medida hacia símbolos o mitos, que engloban al grupo en el que se integran y que sirven como nexo de unión. No obstante, esto nos ayuda a entender la importancia de la interdependencia y cómo puede constituir una manera de hacer frente a situaciones de violencia extrema así como fundamento de luchas colectivas (Hernando 116-118). Esta cuestión puede aplicarse a *Inés y la alegría* y específicamente a los personajes masculinos. Un ejemplo claro es el de Antonio *el Zurdo* y su pareja Montse. En un momento dado de la novela él decide trasladarse a las Islas Canarias para revitalizar el PCE del archipiélago, y mientras que para él la separación del centro neurálgico en Toulouse supone una posibilidad de mantenerse

esta paradoja fue delegar el cuidado de las relaciones con el grupo a las mujeres, impidiéndoles individualizarse. Dicho de otra manera, el componente afectivo, de cuidados y de interdependencia, que es el propio de sociedades relacionales, se asignaría a las mujeres y gradualmente se naturalizaría como el propio del ámbito femenino, lo cual terminaría desembocando en la división sexual del trabajo y en la subordinación de género (Hernando 125-126).

En conclusión, y enlazando las distintas identidades con lo expuesto anteriormente, respecto al desprecio del trabajo reproductivo y el contrato sexual que enmarca la creación de estas relaciones, Hernando explica de la siguiente manera el proceso por el que la desigualdad puede devenir en violencia contra las mujeres y en desdeñar la importancia del trabajo afectivo:

...cuando afirmo que paulatinamente los hombres fueron quitando reconocimiento y valor a la función que desempeñaban las mujeres, me refiero a la valoración social, no personal: el discurso social (patriarcal) no reconoce la importancia esencial que esa función tiene en la supervivencia y seguridad del grupo (...) La cuestión, en todo caso, es que los hombres fueron *delegando* (*externalizando*, diríamos ahora) su capacidad para sentirse vinculados al grupo en mujeres de las que dependían tanto más cuanto más importancia dieran ellos a la razón como único mecanismo de seguridad, lo que es una contradicción, porque dependían tanto más de ellas cuanto menos reconocían la contribución de su función para la supervivencia del grupo. Y de hecho, yo diría que la percepción masculina de su propia dependencia motivaba por sí misma un rechazo hacia la función de esas mujeres a las que sin embargo necesitaban, porque ponía en evidencia la impotencia que se pretendía negar (cursiva en el original Hernando 129-130).

De alguna manera todas las personas son conscientes de la importancia que tiene en su vida la red de sostenimiento emocional que le rodea y, sin embargo, su valoración y reconocimiento se reduce al ámbito privado. Esto está íntimamente ligado a la consideración de que los afectos y las emociones pertenecen a la esfera privada mientras que el razonamiento y la objetividad se identifican como lo que debe guiar a la sociedad¹⁰⁷. Así, a los niños se les sigue educando para que aspiren a controlar el espacio público y para que repriman sus emociones mientras que a las niñas se las empuja a

activo y de seguir trabajando para el Partido, para Montse supone renunciar a la estabilidad y el refugio que constituye el Restaurante y la red de mujeres de clandestinos de la que forma parte.

¹⁰⁷ «En la esfera privada de la familia era donde se cuidaban y garantizaban las necesidades de la vida, la supervivencia individual y la continuidad de la especie. Una de las características de lo privado, antes del descubrimiento de lo íntimo, era que el hombre existía en esta esfera no como verdadero ser humano, sino únicamente como espécimen del animal de la especie humana. Esta era precisamente la razón básica del tremendo desprecio sentido en la antigüedad por lo privado. El auge de la sociedad ha hecho cambiar la opinión sobre dicha esfera, pero apenas ha transformado su naturaleza» (Arendt, *Condición* 56).

conocer y gestionar su emocionalidad y la de las personas que las rodean, relegándolas al ámbito privado (Hernando 189). Esto no quiere decir que el cambio de las estructuras que sostienen estas desigualdades se producirá desde el ámbito público, sino todo lo contrario: si se quiere dismantelar este sistema hay que comprender y tener en cuenta cómo se construye el espacio doméstico y su influencia en la configuración social (Pateman 200-201). Del mismo modo, esta desigualdad está sostenida por la división sexual del trabajo. Se mantiene una férrea distinción entre los sujetos que protagonizan y se desenvuelven primordialmente en la esfera pública, en gran medida por su presencia en el mercado laboral. Por otro lado, estarían los sujetos cuyo trabajo queda invisibilizado e infravalorado porque se produce en el ámbito doméstico-privado y tiene un carácter de cuidado y no recibe compensación económica (Sagastizabal 25-26).

Tradicionalmente, el ámbito privado ha sido un espacio marcado por la violencia contra las mujeres, debido al pacto matrimonial de subordinación y de propiedad, el hogar se convirtió en un lugar en el que los hombres podían acceder a cuerpos (de mujeres y niños) de forma legítima y bajo el amparo del secretismo que envuelve a lo privado (Gago 116). Por el contrario, el espacio público constituye para las mujeres una vigilancia, amenaza y castigo constantes. La actitud y los cuerpos de las mujeres en público son juzgados y condenados sistemáticamente, de manera que son educadas para temer la exposición pública¹⁰⁸, para no ocupar espacio y no transgredir las normas (Barjola 232). Tomando como ejemplo parcialmente la novela de Grandes, el ámbito doméstico-privado al surgir y estar atravesado por todas las desigualdades y violencias que afectan a las mujeres en la sociedad, puede constituir el espacio de subversión de la subordinación y de lucha. El fin último sería, en este sentido, reivindicar el ámbito privado, considerado siempre como el propio de los afectos y también de las mujeres, como un espacio de lucha con capacidad de transformar el ámbito público (Langle de Paz, *Rebelión* 41).

De este modo, en *Inés y la alegría* encontramos una comunidad femenina creada en torno a un restaurante que se convierte en el centro neurálgico de los militantes y

¹⁰⁸ No hay que obviar que los ámbitos público y privado están íntimamente relacionados: «Puesto que el derecho privado está obligatoriamente tutelado por el derecho público o, en otras palabras, porque la privacidad depende siempre de la publicidad (pues el derecho a la privacidad está garantizado por el estado), la expresión lingüística de esta falacia consiste en concebir el sentido íntimo de las palabras u oraciones (la intimidad de la lengua) como si se tratase de un significado tan explícito como el público pero secreto, es decir, opaco a la mirada de los demás, como si la intimidad fuese un código privado a cuya clave solo tienen acceso determinados individuos (claro está que existen códigos y agrupaciones de esta clase, pero son corporaciones privadas, no íntimas)» (Pardo 38-39). Esto es, para las mujeres puede ser de dominio público cuestiones que se consideran propias de la vida íntima o privada: su vida sexual, la maternidad, su relación con su cuerpo, etc.

guerrilleros clandestinos del PCE. Aunque responden a los roles tradicionales de esposas y madres, esto no determina totalmente su manera de pensar ni de actuar, tienen posturas que divergen de la línea ideológica central del Partido y tampoco responden a la sumisión y pasividad femeninas (Calderón Puerta, *Parias* 275). Y es que en el texto de Grandes encontramos una revalorización del ámbito doméstico, de la retaguardia del combate (tanto de la guerra como de la lucha clandestina), que responde en parte a la toma de conciencia respecto a la importancia que el trabajo reproductivo ha tenido históricamente¹⁰⁹; no solo en contextos bélicos sino también en el devenir de las sociedades occidentales marcadas por la división sexual del trabajo. Al mismo tiempo que se pone el foco en la vulnerabilidad y su tratamiento social, lo cual está íntimamente relacionado con los vínculos afectivo-emocionales, es decir, con el cuidado (Sagastizabal 85).

En resumen, el vínculo femenino y las redes de afecto y apoyo mutuo en un contexto de discriminación y desigualdad resulta fundamental, pues brinda la oportunidad de enfrentar la brutalidad y de crear espacios de lucha alternativos de los tradicionales que, generalmente, están más al alcance de las mujeres (Calderón Puerta, *Parias* 268). En parte esto sucede porque gracias a la red de afectos y cuidados que construyen en torno al restaurante de Inés en Toulouse, las mujeres encuentran un lugar seguro desde el que emanciparse, parcialmente, pero sobre todo desde el que contribuir a la lucha clandestina. De alguna manera, los vínculos afectivos de las mujeres de los guerrilleros en el exilio les otorgan la agencia para tener una ideología propia que no tiene por qué responder exactamente a lo dictado desde instancias superiores, un ejemplo de ello es la reivindicación de Inés de su cocina como un espacio propio en el que el PCE no tiene autoridad¹¹⁰. Todo ello es una representación de que en los márgenes de las sociedades, y desde los cuerpos que encarnan las otredades, es de donde podrán llevarse a cabo las subversiones y transformaciones sociales (Braidotti, *Transpositions* 44).

¹⁰⁹ En palabras de Silvia Federici: «El lado positivo es que el reconocimiento del trabajo doméstico ha posibilitado la comprensión de que el capitalismo se sustenta en la producción de un tipo determinado de trabajadores –y en consecuencia de un determinado modelo de familia, sexualidad y procreación–, lo que ha conducido a redefinir la esfera privada como una esfera de relaciones de producción y como terreno para las luchas anticapitalistas. (...). Lo personal se volvió político y se reconoció que el Estado y el capital habían subsumido nuestras vidas y la reproducción al dormitorio» (*Revolución* 161).

¹¹⁰ «–Mira, Lola, aquí estamos las dos solas, y puedes decir lo que quieras, ¿sabes?, porque en esta cocina mando yo. Y yo tengo veintinueve años, pero he vivido mucho. A mí me han pasado muchas cosas raras en esta vida, por eso no le voy nunca con cuentos a unos y a otros» (Grandes, *Inés* 535).

6.5. «Dadnos pan, pero dadnos también rosas», la propuesta memorialística de Almudena Grandes

Inés y la alegría reivindica una memoria femenina combinándola, y en ocasiones contraponiéndola, a la masculina. Y es que, a pesar de que en la novela, como en la historia, son los personajes masculinos los protagonistas de los sucesos relevantes y que se recuerdan más adelante como hitos de la lucha; la narración de Grandes dota a los personajes femeninos y a su ambiente, privado, doméstico y comunitario, de las respuestas que los hombres no consiguen encontrar. Esto es, las protagonistas de la novela son las mujeres y además, son ellas las que conservan la memoria que sirve como acicate y sostiene la actividad clandestina. Así, se puede entender la novela de Almudena Grandes como una subversión de la historiografía y de la novela de la memoria mayoritaria, pues otorga un lugar predominante así como un carácter político al ámbito privado, dotando a las mujeres de agencia, autonomía¹¹¹, conciencia ideológica y un lugar en la historia de la lucha (Castañeda Hernández 152-153). Además, la elección de la perspectiva de Inés como fuente principal de la historia narrada implica dar voz a una mirada subalterna, ya que se trata de la rememoración de una mujer joven y anónima. La combinación de este relato con el de Galán, el que se convertirá en su pareja, es lo que convierte su historia sentimental en el hilo conductor del relato de la Invasión de Arán y su conversión en el mito fundador no solo de la lucha guerrillera (Calderón Puerta, «Historia» 9).

6.5.1. Comunidades afectivas cuerpos deseantes en el centro del relato de la memoria

Como ya hemos comentado, en la novela de Grandes el ámbito doméstico, la vida privada de los guerrilleros y, especialmente, el trabajo afectivo (o reproductivo) que realizan las mujeres tiene una presencia central. Esto contrarresta la representación tradicional de la resistencia guerrillera clandestina que se ha focalizado en las acciones

¹¹¹ «La autonomía es una habilidad complementaria de otras habilidades que favorecen la sostenibilidad de algunos procesos de empoderamiento, sobre todo –he aquí lo importante– si está cimentada en un trabajo que incluya una comprensión de los profesionales de que existe la *emoción feminista*, para evitar así universalismos pre-asumidos contraproducentes. Si el género es una categoría social y culturalmente construida que determina cada instante y cada instancia de la emocionalidad, un conjunto aglomerado de procesos afectivo-emocionales, solo una perspectiva relacional puede acercarse un poco a comprender su complejidad y singularidad para guiar la *praxis*. Y es que una perspectiva relacional que rescate la importancia de la emocionalidad en la constitución de cualquier forma de autonomía, pone en cuestión la autoridad de la noción de ‘autonomía’ como un universal» (Langle de Paz, *Urgencia* 246).

llevadas a cabo por los hombres en montes y ciudades; obviando normalmente, que uno de los factores que permitía la labor guerrillera de sabotajes, reparto de propaganda o atentados, era el trabajo de las personas que actuaban como puntos de apoyo en aldeas y pueblos pequeños garantizando la supervivencia de los maquis, puestos que eran desempeñados, en la mayoría de los casos, por mujeres. Al mismo tiempo, los clandestinos que cruzaban la frontera, como es el caso de los personajes de *Inés y la alegría*, solían dejar en el exilio a sus familias y a la comunidad. Lo mismo ocurre en el resto de novelas del ciclo en las que se reivindican las comunidades de mujeres que desde distintos lugares y situaciones garantizaron la continuidad de la lucha antifascista (Calderón Puerta, *Parias* 288-289).

De esta manera, se rompe con la distinción entre el ámbito público y el privado y se reivindica la intimidad como un espacio político y de resistencia. La principal representante de este aspecto es Inés, la protagonista de la narración. Y es que incluso en los momentos de mayor inseguridad e incertidumbre el sexo se convierte en un espacio de comodidad y de construcción de vínculos para ella, como contraposición a la violencia que le rodea; algo que comparten también todos los protagonistas del ciclo (Calderón Puerta, *Parias* 107). Esto resulta especialmente interesante en el caso de las protagonistas femeninas pues rompen con la concepción de las mujeres como seres sumisos y carentes de apetito sexual, algo que se promovía desde el Franquismo¹¹². Por el contrario, tanto

¹¹² Del mismo modo, algo que tienen en común las protagonistas de dos de los episodios de *Grandes*, es la conversión de la maternidad y del ámbito privado, que tradicionalmente ha sido considerado como femenino, en un espacio de resistencia y de lucha, esto ocurre tanto en *Inés y la alegría* como en *Las tres bodas de Manolita*. Ambas protagonistas encuentran un lugar de empoderamiento y de lucha contra el régimen en la subversión de los roles femeninos, la cocina y la maternidad, convirtiéndolos en su campo de batalla contra la Dictadura y la imposición de una feminidad sumisa y sometida. Al contrario, estos dos personajes adquieren y ejercen su emancipación y su lucha desde estas posiciones (Carrasco 70). De hecho, y con relación a esta cuestión no hay que olvidar que la maternidad fue en un momento de la historia una forma de pedir derechos y de crear comunidad entre las mujeres, ya que suponía un nexo de unión entre ellas: «E incluso entonces y ya avanzada la primera década del siglo XX, las mujeres defendieron su causa feminista basándose en su experiencia común como madres. En Europa Occidental y en EE.UU., la reivindicación de la superioridad moral de las mujeres sobre los hombres por su preocupación por el bienestar de los niños y, por lo tanto, por el bienestar de la comunidad, fue utilizada durante mucho tiempo para justificar el derecho al voto de las mujeres. Por el hecho de ser madres, algunas mujeres sostenían que las mujeres votantes mejorarían la política. (...) Hasta que el matrimonio dejó de ser el principal medio de mantenimiento para la mayoría de las mujeres y hasta que grandes grupos de mujeres ya no necesitaron pasar gran parte de su vida estando embarazadas y criando a los niños, el concepto principal mediante el cual las mujeres podían conceptualizar su identidad de grupo fue su experiencia común de la maternidad. Esta experiencia les permitió reivindicar la igualdad mucho antes de que el concepto de sororidad pudiera desarrollarse» (Lerner, *Conciencia* 214).

Inés como sus compañeras y numerosos personajes femeninos del ciclo hacen alarde de una vida sexual satisfactoria¹¹³.

Por todo ello, el cuerpo, y especialmente, el cuerpo femenino, ocupa una posición fundamental en la narración de Almudena Grandes en tanto en cuanto constituye el medio por el que los individuos se relacionan con su entorno, y en el caso de las mujeres, determina su lugar en la sociedad¹¹⁴ (Potok, *Malestar* 67). Asimismo, es el principal instrumento mediante el cual expresar sus identidades y entablar relaciones entre personajes; pero al mismo tiempo es el principal receptor de la violencia, ya que toda represión y brutalidad ataca directamente a los cuerpos (Federici, *Piel* 118). Como explica Judith Butler:

El cuerpo implica mortalidad, vulnerabilidad, agencia: la piel y la carne nos exponen a la mirada de los otros pero también al contacto y a la violencia. El cuerpo también puede ser la agencia y el instrumento de todo esto, o el lugar donde «el hacer» y «el ser hecho» se tornan equívocos. Aunque luchemos por los derechos sobre nuestros propios cuerpos, los mismos cuerpos por los que luchamos no son nunca del todo nuestros. El cuerpo tiene invariablemente una dimensión pública; constituido como fenómeno social en la esfera pública, mi cuerpo es y no es mío. Desde el principio es dado al mundo de los otros, lleva su impronta, es formado en el crisol de la vida social; sólo posteriormente el cuerpo es, con una innegable incertidumbre, aquello que reclamo como mío (Butler, *Deshacer* 40-41).

Del mismo modo, esta presencia constante del cuerpo de las mujeres, y su proceso de emancipación, sirve como respuesta a una de las expresiones de la violencia machista que consiste en la apropiación del cuerpo de las mujeres, bien para relegarlos al trabajo reproductivo, del que ya hemos hablado, bien con el fin de convertirlos en el objetivo de

¹¹³ De hecho, los periodos en los que Inés expresa una pérdida de apetencia sexual corresponden con sus encierros consecutivos en Ventas y en el convento, dos momentos muy extremos en los que la supervivencia más primaria ocupa su mente en todo momento. Por ello, el regreso de la atracción sexual la toma por sorpresa en el arresto domiciliario en Lleida: «Al llegar a casa, tuve que volver a desayunar bajo la estrecha vigilancia de mi cuñada, pero la última vez que me acosté con un hombre tenía veintidós años, aquella mañana me faltaba poco para cumplir veintisiete, mi cuerpo no necesitaba mi opinión para echarlo de menos, y eso no se iba a arreglar con una tortilla francesa y dos tostadas. (...) En la cárcel no me había pasado. Tenía demasiado miedo y aquella época, mi memoria aún conservaba la frescura de una experiencia que el paso del tiempo iría acartonando, fosilizando, haciendo cada vez más extraña, más dudosa, la experiencia del placer, del vértigo, de la arrolladora supremacía de la vida sobre la muerte en la sangre, en la carne, en la piel, en la lengua, en los dientes, en la risa, en el sudor de mi cuerpo poderoso, triunfador sobre el hambre y el desaliento, vencedor de las bombas y de los escombros» (Grandes, *Inés* 182).

¹¹⁴ «El cuerpo, que siempre ha sido considerado un signo cultural, limita los significados imaginarios que originan, pero nunca se desprende de una construcción imaginaria. El cuerpo fantaseado nunca se puede concebir en relación con el cuerpo como real; solo puede concebirse en relación con otra fantasía culturalmente instaurada, la que confirma el lugar de lo “literal” y lo “real”. Los límites de lo “real” se crean dentro de la heterosexualización naturalizada de los cuerpos en que los datos físicos se utilizan como causas y los deseos manifiestan los efectos inexorables de esa condición de ser físicos» (Butler, *Género* 159-160).

la violencia sexual, que no es sino la *expropiación forzosa* de los cuerpos femeninos (cursiva en el original en Barjola 230). En resumen, y teniendo todo esto en cuenta, el cuerpo no se reduce a un objeto concreto, sino a un conjunto de significados y dimensiones simbólicas y materiales de carácter social, político y afectivo; ya que se construyen en relación con el contexto y a las estructuras que lo rigen, al mismo tiempo que no constituye únicamente un recipiente, sino que es emisor y receptor de ideas, identidades, conductas, afectos, tradiciones, deseos, etc. (Braidotti, *Metamorfosis* 36-37).

En *Inés y la alegría*, como ya hemos dicho, se muestra la represión específica a la que se sometió a las mujeres por transgredir el rol femenino que se imponía bajo el nacionalcatolicismo. La violencia que se ejerce sobre las mujeres responde a la voluntad del régimen franquista de censurar el placer femenino, así como de controlar el cuerpo de las mujeres con el fin de establecer una división binaria según la cual debían limitarse a labores reproductivas¹¹⁵ (Calderón Puerta, *Parias* 328-329). El personaje que encarna la violencia sexual en el ciclo, y que se introduce en *Inés y la alegría*, es Alfonso Garrido, un militar franquista que acosa y agrede a Inés durante su internamiento en Lleida. En un primer momento de manera verbal¹¹⁶, para más adelante llegar a obligarle, a punta de pistola, a practicarle una felación¹¹⁷. En la tercera entrega, *Las tres bodas de Manolita*,

¹¹⁵ «La compartimentación es solo uno de los aspectos de la mutilación de nuestra sexualidad. La subordinación de nuestra sexualidad a la reproducción de la fuerza de trabajo ha supuesto la imposición de la heterosexualidad como único comportamiento sexual aceptable. En realidad toda comunicación genuina tiene un componente sexual puesto que no hay división posible entre nuestros cuerpos y nuestras emociones y nos comunicamos utilizando continuamente todos estos aspectos. Sin embargo, el contacto sexual con otras mujeres está prohibido puesto que, según la moral burguesa, todo lo que es improductivo es obsceno, antinatural y pervertido. (...) El resultado es que somos almas incorpóreas para nuestras amigas mujeres y cuerpos sin alma para nuestros amantes masculinos. Esta división no solo nos aleja de las otras mujeres sino que nos separa de nosotras mismas en relación con lo que aceptamos o no de nuestros cuerpos y sentimientos, de esas partes «puras» que están ahí para su exhibición, y aquellas «sucias», las partes «secretas» que solo pueden ver la luz (y así transformarse en partes puras) en el lecho conyugal, punto de partida de la producción» (Federici, *Revolución* 46-47).

¹¹⁶ «En la guerra, por ejemplo, pensaba mucho en las chicas como tú (...) Pensaba, yo estoy aquí jodido, en esta trinchera, pero los de enfrente las tienen a ellas, mujeres libres, ¿no?, sin novios, sin maridos, que solo se deben a la revolución, a su partido. Yo luchaba contra eso, claro, pero al pensar en vosotras, me ponía... ¡Uf! Por eso, cada vez que te veo me imagino lo bien que te lo pasarías cuando ibas desnuda, debajo del mono... (...) Y te imagino bajándote la cremallera con unos y otros, jodiendo sin mirar con quién, porque eso no os importaba, ¿verdad? En nuestra zona, las chicas iban a misa, rezaban el rosario, tejían jerséis y escribían cartitas ñoñas a los soldados, pero vosotras no, vosotras no perdáis el tiempo en esas tonterías... Vosotras erais de todos, de la causa, para eso habíais superado la superstición del matrimonio, el prejuicio de la decencia, y estabais todo el día calientes, porque había que compensar a los héroes del pueblo, tenerlos contentos, ¿no? Aunque a los jefazos los trataríais mejor, seguro. Dime una cosa, Inés, cuando se la chupabas a tu responsable político, ¿te ponías de rodillas?» (Grandes, *Inés* 197-198). En este intercambio podemos observar también la confrontación entre los dos roles femeninos, virgen o puta.

¹¹⁷ «¿Qué pasa, que disfrutas con el peligro? (...) Muy bien, como quieras, pero a partir de ahora será mejor que te portes bien, ¿sabes? A ver, demuéstrame lo que sabes hacer tú solita, pero con cariño, ¿eh? (...) porque estarás notando algo redondo y duro en la coronilla, ¿verdad? Es mi otra pistola, así que mucho

este mismo personaje chantajea a Eladia, una de las protagonistas, con la excusa de proteger a Antonio, su pareja encarcelada y pendiente de ser condenada a muerte, a tener relaciones sexuales con él disfrazada de miliciana. Frente a toda la violencia que este hombre ejerce sobre ellas, para Inés, y también para Eladia, su cuerpo se convierte en un campo de batalla, en un arma mediante la que sobrevivir o mantener con vida a seres queridos¹¹⁸. Por esta razón, no solo en esta novela, sino en todas las que componen el ciclo *Episodios de una guerra interminable*, el deseo y el placer tienen una gran presencia y tiene una doble función: por una parte, critican y señalan la negación de la sexualidad femenina por parte del Franquismo; y por otra parte, se reivindica la intimidad como el espacio desde el que las mujeres han emprendido una lucha emancipatoria. Así, Almudena Grandes se adhiere a una narrativa que busca reflejar la intimidad poniendo en el centro del relato el origen y el entorno propio de los vínculos socio-afectivos, que tradicionalmente se han relacionado con las mujeres¹¹⁹ (Potok, *Malestar* 10).

En relación con la corporalidad, y la relación del cuerpo con el entorno, podemos identificar el afecto o la afectación por las reacciones que los cuerpos presentan frente a lo que les rodea o con los elementos con los que interactúan (Ahmed, *Promesa* 64). De esta manera, ampliamos lo que entendemos por afecto, ya que no solo nombra lo emotivo, o el ámbito de los sentimientos, sino también el carácter político que encierra la privacidad en la que desarrollamos la habilidad para establecer vínculos que pueden ser transformadores (Hardt y Negri 379 *apud* Federici, *Revolución* 191). Esta distinción entre

cuidado con los dientes... (...) Soy una mierda. Eso pensé antes de enterrar mi cabeza entre sus muslos, y luego nada, porque el sabor del pánico, más intenso aún que el de su sexo, me embotó al mismo tiempo el paladar y el pensamiento, y me porté bien, muy bien, mejor incluso de lo que él esperaba, tanto que creí que nunca podría perdonármelo, mientras permanecía al acecho de la menor de sus distracciones, cualquier relajamiento de la mano que mantenía la pistola firme contra mi cabeza, el más mínimo cambio de posición del dedo que descansaba sobre el gatillo. Pero Garrido era un experto capaz de insultarme y elogiarme, de darme instrucciones para excitarse hablando, sin perder nunca el control, y solo cuando notó que se acercaba el final, me quitó la pistola de la cabeza para aferrarla con las dos manos, y tanta fuerza que apenas pude volver a respirar hasta que él me lo consintió» (Grandes, *Inés* 213-214).

¹¹⁸ Eladia es el personaje que mejor ejemplifica esta cuestión: «Cuando abrió el paquete, le temblaban las manos, porque ya sabía lo que iba a encontrar. En las tiendas no se vendían disfraces de miliciana, así que Garrido había conseguido ropa usada, auténtica, unos pantalones, una camisa, unas botas, un cinturón que alguna vez había llevado una mujer de verdad, de su misma talla. Mientras se la ponía, Eladia pensó en aquella extraña compañera sin nombre y sin memoria que seguramente habría muerto de hambre, de tuberculosis o contra la tapia de un cementerio, sin sospechar el extraño vínculo que las uniría al otro lado del tiempo y la derrota. En cada visita del militar, antes de ponérsela, acariciaba esa ropa y sentía una extraña ternura, la tentación de imaginarla, de adjudicarle una cara, un acento, una forma de andar. Y al salir del dormitorio, vestida, armada y entera, lo hacía también por ella, para poder recordarla en la hora de su venganza» (Grandes, *Manolita* 581-582).

¹¹⁹ Esto supone, entre otras cosas, que formarán parte de la representación literaria componentes personales y discursivos que no se consideran apropiados para el espacio público pues son los propios de la intimidad y que, sin embargo, conforman la esencia del habla humana, es decir, sin ellos el lenguaje estaría incompleto y no podríamos considerarlo tal (Pardo 36-37).

emoción y afecto ha sido abordada en numerosas ocasiones por distintos filósofos y estudiosos¹²⁰. Uno de ellos, Brian Massumi la explica de la siguiente manera:

Affects are *virtual synesthetic perspectives* anchored in (functionally limited by) the actually existing, particular things that embody them. The autonomy of affect is its participation in the virtual. *Its autonomy is its openness*. Affect is autonomous to the degree to which it escapes confinement in the particular body whose vitality, or potential for interaction, it is. Formed, qualified, situated perceptions and cognitions fulfilling functions of actual connection or blockage are the capture and closure of affect. Emotion is the most intense (most contracted) expression of the *capture* –and of the fact that something has always and again escaped. Something remains unactualized inseparable from but unassimilable to any *particular*, functionally anchored perspective. That is why all emotion is more or less disorienting, and why it is classically described as being outside of oneself, at the very point at which one is most intimately and unshareably in contact with oneself and one's vitality. If there were no escape, no excess or remainder, no fade-out to infinity, the universe would be without potential, pure entropy, death. Actually, existing, structured things live in and through that which escapes them. Their autonomy is the autonomy of affect (35).

Es decir, según Massumi el afecto correspondería a una esfera más abstracta y las emociones serían la materialización y cristalización concreta que tiene lugar en los cuerpos individuales, o la que estos provocan en otros. De modo que la emoción sería la reacción más cercana al cuerpo y a la visceralidad, y se experimentaría de una forma muy intensa, en ocasiones de manera excesiva; y el afecto, por su parte, y debido a su vinculación algo más alejada del cuerpo, sería lo que permite gestionar estas reacciones otorgándoles funciones. Por otra parte, Margaret Wetherell, en un texto más reciente, volvió sobre esta discusión acerca de la naturaleza de la esfera afectivo-emocional y concluyó que las dificultades que entrañaba establecer una definición que, además, distinguiera claramente las emociones, de los afectos y de los sentimientos, respondía a la propia naturaleza de estos elementos, profundamente relacionados e imbuidos en el contexto en el surgían, esto es, son esencialmente cambiantes y dinámicos, lo cual impide encasillarlos en estructuras estancas (1).

¹²⁰ Uno de los texto fundacionales en los que se estableció esta diferenciación fue *Mil mesetas* de Gilles Deleuze y Félix Guattari quienes entendían los afectos como una materialización concreta de las emociones, en su propias palabras: «El sentimiento implica una evaluación de la materia y de sus resistencias, un sentido de la forma y de sus desarrollos, una economía de la fuerza y de sus desplazamientos, toda una gravedad. Pero el régimen de la máquina de guerra es más bien el de los *afectos*, que sólo remite al móvil en sí mismo, a velocidades y a composiciones de velocidad entre elementos. El afecto es la descarga rápida de la emoción, la respuesta, mientras que el sentimiento siempre es una emoción desplazada, retardada, resistente. Los afectos son proyectiles, tanto como las armas, mientras que los sentimientos son introceptivos como las herramientas. Hay una relación afectiva con el arma, de la que no sólo hablan las mitologías, sino la canción de gesta, la novela de caballerías y cortés. Las armas son afectos, y los afectos armas» (402).

En definitiva, y recuperando la idea inicial, los afectos corresponden a las interacciones e interrelaciones entre los cuerpos (a su capacidad de afectar y de ser afectados, específicamente) así como la creación de vínculos entre ellos (Braidotti, *Metamorfosis* 132); siendo este, además, el fundamento de la conformación de colectivos de lucha¹²¹; esto es, podemos decir que el afecto, y las emociones, están en núcleo de la organización política (Anderson 167). En *Inés y la alegría* encontramos un interés y voluntad de la autora por señalar y resaltar la importancia de la afectividad, no solo por su influencia en la conducta de los personajes, sino porque los lazos afectivo-sexuales se convierten en uno de los motores de la novela. De manera que no se puede desvincular el desarrollo histórico-político de la invasión de Arán¹²² de las desavenencias dentro el Partido Comunista (tanto entre sus dirigentes, como entre estos y los y las militantes de base); es decir, las relaciones de pareja determinan en ocasiones las medidas políticas tomadas y estas, a su vez, influyen irremediabilmente en las vidas privadas de las personas a las que afectan¹²³, en la novela lo vemos claramente en la trama principal que relata la historia de Inés y Galán (Calderón Puerta, *Parias* 222). En definitiva, el placer, y todo lo relacionado con el deseo, es lo que hace posible la interrelación entre personas y entre sus cuerpos afectándose mutuamente. Este, sin embargo, está determinado por los contextos socio-históricos en los que se encuentran, de manera que habrá contactos e interacciones que se acepten e incluso alienten y otras que serán castigadas; esto supone

¹²¹ En este sentido, el análisis del componente emotivo-afectivo de conflictos, y acontecimientos históricos, nos ayuda a atender cuestiones específicas mediante las que podemos entender mejor la manera en la que los individuos generan lazos entre ellos, con territorios, ideas u organismos gubernamentales; y en contraposición, el origen de desafecciones, crisis en el seno de colectivos e incluso la transformación de las conciencias, que se producen como consecuencia de cambios a distintos niveles: político, social, identitario, etc. (Wetherell 2).

¹²² «Germen de ello es la interacción afectiva dentro del grupo de militares acuartelados en la casa del alcalde de Bosost en octubre de 1944. La pasión sexual que experimentan allí Inés y Galán no aísla a la pareja; antes bien, el vínculo erótico-romántico no supone más que un eslabón de la cadena comunitaria. Ya durante la acción miliar en Lleida somos testigos de múltiples escenas en las que los soldados, Montse e Inés intercambian entre sí expresiones de cariño recíproco. (...) Las emociones ligadas al compromiso político y a la lucha armada pasan a convertirse, de este modo, en una constelación de afectos, una telaraña de emotividad que envuelve a los personajes durante la invasión del valle de Arán, un periodo que considerarán clave para sus vidas. Es precisamente en dicho lugar donde se crea el vínculo emocional del que surge a continuación la comunidad, auténtico protagonista de la novela y de la serie» (Calderón Puerta, *Parias* 235).

¹²³ Esta cuestión no solo la apreciamos en las relaciones de personajes ficcionales, la autora incluye en su novela episodios en los que las decisiones de la dirigencia del Partido están mediadas bien por cuestiones personales bien por la utilización de las emociones de otros y otras para alcanzar sus objetivos políticos; esta cuestión la vemos claramente encarnada en las figuras de Pasionaria y de Jesús Monzón, cuyas vidas privadas son empleadas para aportar una perspectiva distinta de lo ocurrido en Arán (Calderón Puerta, *Parias* 159-160).

que habrá cuerpos que ocuparán más espacio público que otros que por sus deseos no heteronormativos no gozarán de la misma consideración (Ahmed, *Política* 253-254).

6.5.1.1. Deseo homosexual y lucha antifascista: la inclusión de personajes LGTB

En relación con la importancia del componente afectivo de las novelas y de los colectivos como el que protagoniza *Inés y la alegría*, y por extensión, todo el ciclo, se insiste y muestra abiertamente la diferencia entre el aislamiento y carencias que supone no tener vinculaciones respecto a comunidades como la de los clandestinos que protagoniza el relato. En este caso, dan espacio a colectivos subordinados y marginales que tradicionalmente han estado expuestos a la violencia: las mujeres, disidentes sexuales, etc. En las novelas de Grandes, consiguen romper con las limitaciones a las que se los y las sometía en ese contexto histórico, aunque con matices, construyendo vínculos entre ellos, e integrándose en la resistencia antifranquista (Calderón Puerta, *Parias* 330-331). En este punto nos gustaría aportar otra visión a lo expuesto por Calderón Puerta, y es que, bajo nuestro punto de vista, la aportación de Almudena Grandes respecto a la inclusión de las mujeres y de personas no heterosexuales en la narración e integradas en los grupos guerrilleros, no supone únicamente una manera de reivindicar la comunidad como espacio de emancipación, sino que constituye una restauración. Grandes devuelve a su lugar en la memoria de la resistencia clandestina a las mujeres y a los hombres homosexuales, quienes no solo formaron parte de ella sino que muchos de ellos veían en la derrota del fascismo una oportunidad para no perder algo que habían empezado a vislumbrar durante el periodo republicano¹²⁴.

El personaje que encarna esta presencia del colectivo LGTB en el bando republicano y en la resistencia guerrillera en *Inés y la alegría* es el Ninot. Se trata de un personaje

¹²⁴ Nos referimos a los entornos, principalmente de intelectuales, que emergieron y tomaron cierta posición social durante los años 20 y 30 en los que personas no heterosexuales podían mostrar abiertamente su orientación sexual. Estos espacios casi desaparecieron o quedaron relegados a la marginalidad y a la clandestinidad tras la derrota republicana: «De haber seguido su recorrido dicho régimen [República], probablemente el movimiento homosexual español se hubiera adelantado una o dos décadas, al igual que ocurrió en otros países tras la Segunda Guerra Mundial. Su papel fue también importante de cara a ciertos entornos homosexuales de entonces, y de cara a una izquierda y un anarquismo que les negó continuamente, pese a pertenecer a sus grupos en algunos casos. Depositaron una de las diversas semillas que brotarían a finales del franquismo» (Subrat 109). Específicamente en los años 70 cuando se crearon las primeras agrupaciones y colectivos para luchar contra la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social de 1970, como por ejemplo, el Movimiento Español de Liberación Homosexual (MELH) de 1971 que sería el origen del Front d'Alliberament Gai de Catalunya (1975) que sería el organismo que convocaría la primera manifestación multitudinaria contra las leyes que castigaban la disidencia sexual el 28 de junio de 1977 y que reunió a unas 4000 personas en Barcelona (Trujillo 66).

secundario cuya sexualidad constituye un tabú dentro del grupo, nadie habla de ello en público y lo ocultan¹²⁵, entre otras cosas, porque el propio Partido condenaba la homosexualidad, de manera que esta podía suponer la expulsión del Ninot del grupo guerrillero. No obstante, cuando este hombre muere, los clandestinos exiliados se reúnen, como tienen costumbre de hacer cada vez que un compañero fallece, bien como consecuencia de la actividad guerrillera, bien por causas naturales, como es su caso. En esta celebración de la vida del Ninot los antiguos soldados de Arán reflexionan conjuntamente acerca de la orientación sexual de su compañero fallecido y tienen una discusión amarga por las distintas posiciones entre ellos respecto a la homosexualidad. Mientras que el jefe militar, el Lobo, se dedica a hipersexualizarlo de una forma humillante al tiempo que confiesa el miedo que tenía al haberse negado a expulsarlo contraviniendo las normas del PCE¹²⁶, la mayoría de los guerrilleros defienden al Ninot contradiciendo la descripción estigmatizante realizada por el Lobo. A pesar de ello, en los argumentos que esgrimen para defender a su compañero homosexual, los guerrilleros de manera mayoritaria muestran rechazo por su orientación, llegando incluso a identificarla como un defecto de su conducta que obviaban por compartir la misma lucha¹²⁷ (Calderón Puerta, *Parias* 321-322).

Ante este intercambio, solo Galán, una de las voces narradoras de la novela, defiende abiertamente al Ninot introduciendo una caracterización que contrasta con la imagen que el resto de sus compañeros habían esbozado. En los recuerdos de Galán, Ninot aparece en un contexto que le da la seguridad para expresar su deseo sexual sin vergüenza ni miedo, el cuartel general de Gustavo Durán¹²⁸. En su intervención no solo se restaura la

¹²⁵ Cuando Inés, la protagonista lo descubre junto a una compañera del restaurante acuerdan no contar nunca a nadie que han presenciado un intercambio sexual entre el Ninot y un joven en un callejón: «-Yo [Inés] no voy a contar nada de lo que acabamos de ver (...). Ni a mi marido, ni a nadie, nunca. Y si tú cuentas algo, y alguien me pregunta, diré que es mentira, que yo no he visto nada (...). Lo entiendes, ¿verdad?» (Grandes, *Inés* 59).

¹²⁶ «-¿Y qué te crees, que yo no estaba muerto de miedo? -por eso se defendió con la verdad-. Yo tenía tanto miedo como el Ninot, y hasta más, fijate, porque lo sabía todo, desde el principio, todo, y mi obligación habría sido expulsarlo. Eso es lo que tendría que haber hecho, expulsarlo, y expulsaros después a vosotros dos, a ti y a Galán, por defenderle» (Grandes, *Inés* 585).

¹²⁷ «Yo [Zafarraya] habría preferido que el Ninot no fuera maricón, ¿qué te crees? Y al principio me daba cosica pensarlo, no creas, no me gustaba nada, esa es la verdad, que ni siquiera me acercaba mucho a él, como si me lo fuera a pegar. Y aquel día, cuando los vi juntos, por la noche no me podía dormir, pero después... Ya somos muy mayores, Lobo. ¿Y por qué estamos hoy aquí? Pues porque era un tío de puta madre, ¿o no? Era valiente, leal, generoso, buena persona, buen amigo, buen camarada. Tenía ese defectillo, sí, pero...» (Grandes, *Inés* 586).

¹²⁸ «A finales de 1937, poco antes de la batalla de Teruel, Del Barrio tendría que haber acompañado a Modesto al cuartel general de Gustavo Durán. En el último momento decidió cancelar el viaje y enviarnos a nosotros en su lugar. Modesto, que ya había estado allí otras veces, se conocía el percal y entró por la puerta como Pedro por su casa. Pero nosotros, que acabábamos de cumplir veintitrés años y no teníamos ni

memoria del Ninot, sino de todos los soldados a las órdenes de Durán que eran conscientes de que su situación empeoraría gravemente con el triunfo del bando nacional:

Hay que joderse, porque aquella conclusión me amargó el postre, aquí están todos estos maricones, hirviendo de ardor guerrero, deseando acabar con los fascistas a mordiscos, dispuestos a correrlos a capones hasta el mar, y yo, venga a llevarles la contraria. Ellos se veían ya en Zaragoza, y su fe era tan irresistible que acabó sacándome del hoyo, tirando de mí hacia el Ebro. Me hizo bien verles así, tan seguros, tan decididos. Me gustó escucharles, oírles hablar con tanta energía, una firmeza que fulminó mi escepticismo y llegó a ponerme de buen humor mientras bebía y me reía con ellos. Aquella noche cambió mi manera de ver muchas cosas, gracias, entre otros al Ninot. Y cuando me lo encontré en Argelès, comprendí que él había tenido más motivos que yo para ganar aquella guerra. (...) Y si no he contado todo esto antes, ha sido porque a él no le gustaba hablarlo con nadie, no porque me dé vergüenza. No me avergüenzo de haber luchado en el mismo ejército que Gustavo Durán, al revés. Me dan vergüenza otras cosas. Esa no (Grandes, *Inés* 588-589).

Lo que hace Galán en ese funeral improvisado por los guerrilleros resulta fundamental, ya que subvierte el espacio al que se condena a las vidas queer, y especialmente a sus muertes¹²⁹, al reivindicar su lugar como resistente antifascista y su vinculación con el grupo clandestino insistiendo en que su pérdida es exactamente igual al de otros compañeros heterosexuales.

No obstante, y a pesar de que el intento de Grandes al introducir a personajes LGTB en el ciclo es reseñable, pues responde a la sensibilidad actual respecto a la representación de la marginalidad sexual en la cultura, y además, se las muestre como un espacio más de resistencia frente a subyugación y represión franquista; el final de estos personajes no contraviene la concepción tradicional heteronormativa según la cual las relaciones homoeróticas no resultan del todo satisfactorias y no son duraderas¹³⁰ (Calderón Puerta,

idea de dónde nos estábamos metiendo, nos llevamos el susto de nuestra vida. Aquel estado mayor era Sodoma, y de propina, Gomorra, resumí. Comprendes sonrió. No dejó de hacerlo mientras yo iba recordando en voz alta a todos aquellos hombres, unos rubios, otros morenos, unos más afeminados, otros más recios, algunos muy peludos, pero todos altos, apuestos, atléticos, bronceados, y el Ninot, el más guapo de todos» (Grandes, *Inés* 586)

¹²⁹ «Dicho llanamente, las vidas queer deben ser reconocidas como vidas que pueden ser lloradas. En cierto sentido, no es que las vidas queer existan como “pérdida que no se llora”, sino que las pérdidas queer no pueden “admitirse” como formas de pérdida, en primer lugar, ya que las vidas queer no son reconocidas como “vidas que se pierden”. (...) Así, la incapacidad para reconocer la pérdida queer *como* pérdida también es la incapacidad para reconocer las relaciones queer como vínculos significativos, que las vidas queer son vidas que vale la pena vivir o que las personas queer son más que personas heterosexuales fallidas, heterosexuales que no lograron “ser”. Como lo queer se lee como una forma de “no vida” –la muerte queda implícita, puesto que se la ve como no reproductiva–, quizá las personas queer ya están muertas y no pueden morir» (Ahmed, *Política* 240). Esto es, Galán subvierte esta concepción reconociendo la pérdida de un compañero.

¹³⁰ No tienen finales felices: «Los guiones de felicidad hacen sentir su influencia aunque nos rehusamos a seguirlos, aunque nuestros deseos se desvíen de sus lineamientos. En tal sentido, no faltan a la verdad:

Parias 229-230). Por el contrario, los matrimonios heterosexuales se presentan como microcomunidades sólidas y garantes de la felicidad que a los sujetos homosexuales no alcanzan (Calderón Puerta, *Parias* 207). Esto es, incluso al intentar integrarlos en las tramas de sus novelas, Almudena Grandes no consigue escapar de la generización y heteronormatividad que rige la sociedad y delimita muy claramente quién queda fuera de la fotografía final, símbolo de la felicidad y de su pertenencia a la norma¹³¹. Esto supone que los que no poseen un deseo «correcto», el de la mayoría de los personajes y el que responde al ideal romántico que funda las familias producto de la resistencia clandestina, pueden compartir parte del entorno de esta comunidad pero no forman parte intrínseca de esta; y eso delimita tanto su modo de vivir como de establecer vínculos con otros (Ahmed, *Política* 223).

6.5.2. *Episodios de una guerra interminable*: la revitalización de la novela de la memoria

Uno de los aspectos más destacables del ciclo narrativo de Almudena Grandes es su apuesta por poner el foco y reivindicar historias que han recibido el calificativo de «menores», que no han merecido formar parte de los relatos más conocidos de la memoria de la Guerra Civil española y de la Dictadura¹³² (Polverini, «Guerra» 98). Esta decisión responde también al formato escogido por la autora de la novela popular y sentimental:

desviarse puede traer aparejada la infelicidad. Los guiones de felicidad nos alientan a evitar las infelices consecuencias de la desviación por medio de la explicitación de tales consecuencias. “El mundo entero”, al parecer, depende de que los sujetos nos orientemos en el sentido correcto, hacia las cosas correctas. Desviarse significa siempre poner en riesgo el mundo, por más que no siempre se pierde ese mundo que se arriesga. Las historias del feminismo y el movimiento queer pueden leerse como historias de personas que estuvieron dispuestas a correr el riesgo de las consecuencias de la desviación» (Ahmed, *Promesa* 197-198).

¹³¹ «...el deseo nos posiciona fuera de nosotros mismos, en un reino de normas sociales que no escogemos totalmente, pero que proveen los horizontes y los recursos para cualquier tipo de sentido de la elección que tengamos (...). En este sentido, podemos ver cómo los derechos sexuales unen dos dominios relacionados de éxtasis, dos formas conectadas de estar fuera de nosotros mismos. Como sexuales, dependemos del mundo de los otros, somos vulnerables a la necesidad, a la violencia, a la traición, a la compulsión, a la fantasía; proyectamos deseo y nos lo proyectan. Ser parte de una minoría sexual implica, de forma profunda, que también dependemos de la protección de los espacios públicos y privados, de las sanciones legales que nos protegen de la violencia, de las garantías institucionales de varios tipos contra la agresión no deseada que se nos impone y de los actos violentos que a veces sufrimos. En este sentido, nuestras propias vidas y la persistencia de nuestro deseo dependen de que haya normas de reconocimiento que produzcan y sostengan nuestra viabilidad como humanos. Así pues, cuando hablamos de derechos sexuales no estamos simplemente hablando de derechos relacionados con nuestros deseos individuales, sino de las normas de las que depende nuestra propia individualidad. Esto significa que el discurso de los derechos afirma nuestra dependencia, nuestro modo de ser en las manos de los otros, e! modo de ser con otros y para otros sin los cuales no podemos ser» (Butler, *Deshacer* 57-58).

¹³² Esta opción de centrarse en historias de vidas particulares y minoritarias podemos encontrarlo ya en *El corazón helado*, en la que recreaba la vida de dos familias unidas por un pasado común de la Guerra Civil española (Pozuelo Yvancos, *Novelas* 279).

protagonizada por personajes anónimos y heroicos que representan la pervivencia de unos ideales que la Dirigencia del Partido parece haber olvidado (Pozuelo Yvancos, *Novelas* 280).

6.5.2.1. *La Historia inmortal hace cosas raras cuando se cruza con el amor de los cuerpos mortales, más que un leit-motif*

Como hemos comentado, la novela se construye por medio de dos planos de narración: por una parte, las vivencias de los dos narradores ficticios, que constituyen la encarnación de la intrahistoria, las historias particulares y pequeñas que hacen avanzar la Historia; y por otra, las aportaciones históricas que introduce la narradora y que pertenecen a la historia oficial que sigue a las figuras conocidas y principales de los hechos a los que alude. De este modo, Grandes, mediante la confrontación de ambas perspectivas, revaloriza la importancia de la ficción para dar voz a estas historias pequeñas que pueden ser las que nos ofrezcan un conocimiento más amplio y específico del pasado. Asimismo, la autora resignifica la figura del soldado desconocido dotándolo de nombres e historia personal, colocándolo en un contexto concreto de lucha prolongada y olvidada. Dicho de otra manera, en novelas como *Inés y la alegría* se revaloriza la lucha antifascista de miles de combatientes clandestinos que pasaron gran parte de sus vidas luchando por lo que creían que era justo, por la recuperación de un Estado democrático y republicano sin éxito, y que como respuesta a su compromiso solo han recibido silencio y olvido (Sánchez Zapatero 559-560).

Este rasgo lo comparten todas las novelas que componen el ciclo *Episodios de una guerra interminable*, y es que por medio de la recurrencia de personajes que aparecen en más de un libro¹³³, y las relaciones y comunicación en la mayoría de los casos clandestina, que existe entre las distintas comunidades que protagonizan las tramas, Grandes muestra la red de lucha antifranquista como una organización extensa y diseminada por distintos lugares de España, y parte del exilio, que fue capaz de mantener su actividad y sus

¹³³ Calderón Puerta señala algunas: «Manolita y la Palmera, personajes principales de *Las tres bodas de Manolita*, aparecen como secundarios en *Inés y la alegría*; Galán, coprotagonista de *Inés y la alegría*, reaparece como secundario en *Los pacientes del doctor García*; Guillermo, uno de los protagonistas de *Los pacientes del doctor García*, figura como secundario en *Inés y la alegría* y *La madre de Frankenstein*; el acosador Alfonso Garrido tiene un papel destacado tanto en *Inés y la alegría* como en *Las tres bodas de Manolita*; Pastora, la viuda de Miguel Sanchís en *El lector de Julio Verne*, es también un personaje secundario en *La madre de Frankenstein*; Roberto el Orejas aparece como figura clave en la trama de *Las tres bodas de Manolita* y reaparece como secundario en *Los pacientes del doctor García*; Germán Velázquez, protagonista de *La madre de Frankenstein*, es una figura secundario en *Las tres bodas de Manolita*» (*Parias*, en la nota 23 al pie de la página 76).

vínculos, entre los que la afectividad tiene una posición fundamental, a pesar de la distancia y de la dilatación de la Dictadura. De esta manera, la autora intenta hacer un homenaje a todas las personas anónimas que formaron parte de la resistencia clandestina (Calderón Puerta, *Parias* 75-76).

Por otra parte, la propuesta memorialística de *Grandes* tiene tres grandes ejes: por un lado, la reivindicación del periodo republicano como un pasado que debe ser recuperado como modelo de una sociedad española que la autora considera ejemplar y que debería ser el referente para la democracia actual. Al mismo tiempo que demuestra que el fin de la guerra no supuso la paz, no solo por el desarrollo de la lucha antifranquista, sino por la violencia institucional y sistemática que se ejercía tanto contra los vencidos, como contra cualquier persona o grupo que contraviniera lo establecido por el Régimen. Por otro, y en lo que respecta a la perspectiva desde la que se narra la memoria que se pretende recuperar, esta corresponde a colectivos que tradicionalmente han sido invisibilizados por no ocupar un lugar en los frentes de las acciones políticas. Por ello, la focalización de *Grandes* en el ámbito privado y en la lucha cotidiana funciona como un homenaje y una reivindicación de la importancia de las personas que contribuían a la lucha desde estos espacios. Por último, y en relación con la primera cuestión que hemos resaltado, se hace hincapié en la dilatación en el tiempo de la resistencia y de lucha, no solo para dar valor a la resiliencia y a la convicción de los y las luchadoras antifascistas, sino también para señalar que, gracias a esta convicción, se mantuvo y compartió con generaciones posteriores una conciencia política que es la que nos ayuda a entender las movilizaciones y avances sociales conseguidos después de la muerte del dictador (Calderón Puerta, *Parias* 335-339).

Asimismo, y respecto a la propuesta memorialística que *Grandes* presenta en el ciclo, hay dos aspectos más que resultan de interés y que queremos destacar. Por un lado, la construcción y división férrea entre personajes que representan a los victimarios y los que encarnan a las víctimas, que responde a una voluntad de romper con una tendencia a equiparar la situación de ambos grupos en el presente de la autora (Calderón Puerta, *Parias* 130). Y por otro lado, la representación de la lucha antifascista en las novelas integrada en un marco histórico internacional. De manera que se contrapone una visión transnacional de la situación española a lo largo del siglo XX con una tendencia a tratar la Guerra Civil española y la Dictadura como unos acontecimientos históricos que responden a un carácter propio del pueblo español (Calderón Puerta, *Parias* 180). Esto

sitúa tanto el conflicto bélico como los intentos de derrocar el régimen franquista en un contexto histórico marcado por la lucha contra los gobiernos totalitarios de Italia y Alemania durante la Segunda Guerra Mundial.

En cuanto a *Inés y la alegría*, con la recuperación y recreación de la incursión del Valle de Arán, Grandes no solo reivindica lo que la Segunda República representaba, sino la oportunidad perdida de una tercera república encarnada en el desastre de la invasión, todo ello desde el punto de vista de sus protagonistas, que pertenecen al Partido Comunista. Y es que al querer ocuparse y construir una memoria de la lucha y resistencia antifranquista española, resulta imposible omitir la importancia que los y las militantes comunistas tuvieron en ella. Por ello, y por la importancia que la historiografía sobre el maquis y la lucha guerrillera tiene en la novela, se establece una clara distinción entre el mundo de los protagonistas que pertenecen a la base militante del Partido y el de sus dirigentes, a quienes se dirige el grueso de su crítica (Santamaría Colmenero, *Querrela* 196-197).

Sin embargo, el aspecto más relevante y en el que más hemos profundizado es en la importancia de la focalización en las mujeres con el fin de recuperar la memoria de su participación en la guerra y en la resistencia antifranquista¹³⁴. Para ello, se debe reivindicar y tener en cuenta la marginalidad, el ámbito privado, y, en general, la situación de todos los colectivos sociales que no han formado parte del relato hegemónico de los acontecimientos históricos más conocidos, buscando lo que Teresa Langle de Paz identifica como «las enseñanzas que alberga la rebelión sigilosa de lo invisible» (*Rebelión* 93). Como consecuencia de ello, en las novelas de Almudena Grandes que se ocupan de la participación femenina en la lucha clandestina contra el régimen, y en *Inés y la alegría* esta cuestión es insoslayable, los vínculos afectivos y la presencia de la colectividad

¹³⁴ «La mujer es la guardiana de la sangre. Pero, como éste/ésta ha tenido que alimentar con su sustancia la conciencia de sí universal, su subsistencia subterránea se perpetúa en forma *de sombras exangües* –de fantasmas inconscientes. Impotente sobre la tierra, ella sigue siendo el suelo en el que el espíritu manifiesto tiene sus raíces oscuras y del que saca sus fuerzas. Y la certidumbre de sí, de la virilidad, de la comunidad, del gobierno posee la verdad de su palabra y del juramento que vincula entre sí a los hombres en la sustancia común a todos, reprimida, inconsciente y muda, en las aguas del olvido. Se comprende así que la feminidad consista esencialmente en restituir al muerto al seno de la tierra, en devolverle eternamente la vida. Porque el *exangüe es la mediación que ella conoce en su ser*, transición de lo más singularmente sepultado de lo vivo a lo más general de la esencia de un ser-ahí que ha renunciado a todo sí mismo-aquí. Así, pues, ella puede, acordándose de ese momento intermedio, preservar al menos el alma del hombre y de la comunidad de su extravío en el olvido. *Asegurando la er-innerung* [recuerdo] *de la conciencia de sí en su olvido de sí misma*» (conservamos la cursiva original, Irigaray 204).

constituyen los fundamentos de las tramas¹³⁵; y por ello, encontramos en ellas una gran influencia de las novelas sentimentales (Calderón Puerta, *Parias* 83). No obstante, Grandes no reduce la inclusión de la emocionalidad y de la privacidad en la narración de conflictos políticos a un relato sentimentaloides y vacío, sino que tras esta decisión narrativa podemos identificar una intención de promover la reflexión acerca del influjo del ámbito privado en la actuación pública de las personas, así como la potencialidad revolucionaria que posee la subversión de la férrea división sexual del trabajo y la reivindicación de la intimidad como un espacio de lucha que no pertenece únicamente al ámbito doméstico¹³⁶.

De este modo, el verdadero protagonista o núcleo de la novela no es ni sus protagonistas, ni su historia de amor, ni siquiera su confrontación con la realidad de la dirigencia del Partido, sino la comunidad basada en los afectos y en el cuidado mutuo creada durante la invasión de Arán, que es cultivada y fortalecida durante casi treinta años de exilio y de clandestinidad. Así, cuando Almudena Grandes plantea y presenta el *leit-motif* de su novela, «La Historia inmortal hace cosas raras cuando se cruza con el amor de los cuerpos mortales», no solo es un intento de revalorizar la literatura sentimental sino, y sobre todo, es una reivindicación de los vínculos afectivos entre las personas que configuran y sostienen las luchas de la historia. Esto es, que frente a una historiografía tradicional, y la literatura de memoria que recurre a ella como principal fuente de historias literarias, Grandes reclama el lugar del espacio privado, de su importancia tanto en la Historia como en sus posibilidades estéticas para la novela de la memoria; en tanto en cuanto, son las historias pequeñas de las amistades, relaciones sexo-afectivas y comunitarias las que han estado en los cimientos de las luchas más importantes del siglo XX (Calderón Puerta, «Historia» 10). En este caso, los cuerpos mortales que alteran el curso ordinario de la Historia a la que se refiere Grandes, son cuerpos femeninos que han sufrido las consecuencias de las represiones y subordinaciones a las que son sometidos

¹³⁵ Pero esto no solo afecta a las mujeres anónimas y ficticias que componen el entorno de Inés, sino también a las figuras femeninas históricas cuyas vicisitudes personales influyen en las decisiones del Partido Comunista, esto ocurre con Carmen de Pedro y su apoyo a Jesús Monzón al organizar y poner en pie el plan de Invasión «Reconquista de España» en el que participan los protagonistas de la novela, o la relación de Dolores Ibárruri y Francisco Antón. Esto no solo las humaniza sino que señala la imposibilidad de desligar totalmente la vida pública y la privada, de forma que lo que afecta a la segunda debería ser tenido en cuenta más a menudo (Carrasco 62).

¹³⁶ Encontramos en esta tendencia una influencia: «...de los activismos y las teorías queer [que] dará[n] un nuevo contorno al mentado “giro afectivo”, que no solo buscará[n] dismantlar las economías morales y los sistemas de inteligibilidad dicotómica entre las emociones –desordenando las jerarquías culturales que las organizan entre buenas y malas, productivas o improductivas, revolucionarias o conservadoras–, sino también revisar la distinción previa entre mente y cuerpo o público y privado...» (Ahmed, *Promesa* 12).

por su marca genérica; esto, sin embargo, no les impide subvertir su situación para reclamar la valoración y reconocimiento que merecen (Castañeda Hernández 151-152). Almudena Grandes lo hace explícitamente en la novela mediante la voz de Galán cuando, en una conversación íntima con Inés, este enumera y pone en valor el trabajo de esta y de sus compañeras como parte de la actividad política del Partido¹³⁷.

6.5.2.2. Finales agridulces: desmitificación de la Transición

El republicanismo, o la concepción republicana, que encontramos en la obra memorialística de Almudena Grandes, está en continuo diálogo con toda la corriente de la novela de la memoria que la precede y a la que contesta presentando el pasado republicano como un periodo de progreso y modernidad. Plantea, además, una ruptura con una concepción social proveniente de los años 80 que consistía en considerar que España se había modernizado como resultado de un proceso de europeización. Frente a ello, Grandes reivindica el gobierno republicano como el periodo histórico que podría haber supuesto una modernización real y contemporánea al resto del continente europeo, al mismo tiempo que invalida los discursos originarios de ideologías ultraconservadoras que retratan el periodo republicano como un despropósito frente al que el golpe de Estado y la guerra fueron necesarios (Santamaría Colmenero, *Querella* 156).

Todas las novelas del ciclo cierran con la vida de los y las protagonistas en la Transición, después de la muerte de Franco. Estos finales son agridulces pues a pesar de que la autora proporciona a los personajes una de sus metas vitales: tienen grandes familias compuestas por las comunidades afectivas que han construido a lo largo de su vida, y generalmente, gracias a su participación o colaboración en la resistencia clandestina antifranquista; y sin embargo, todos y todas asisten a un cambio político que no rompe radicalmente con el régimen¹³⁸ y que no los tiene en cuenta ni reconoce sus

¹³⁷ «—¿Qué es el Partido? (...) ¿Dolores, Carrillo, los congresos, las conclusiones? Desde luego. (...) —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 Montse, que se ha marchado a Las Palmas y se ha llevado a los niños (...) Y yo estoy muy orgulloso de haber formado parte de todo eso» (Grandes, *Inés* 714).

¹³⁸ A este respecto resulta especialmente llamativo el final del tercer volumen en el que los protagonistas ven por televisión cómo el hombre que los delató a la policía y que provocó largos encarcelamientos de distintos miembros de su comunidad, si no su muerte, es condecorado por el gobierno democrático: «Así, el relato que transmitía el locutor de aquel reportaje sobre la liberación de Oriol y Villaescusa logró penetrar limpiamente en mis oídos. Una operación impecable, oí, un mando policial de dilatada experiencia, éxitos

años de lucha (Calderón Puerta, *Parias* 82). Mediante estos finales, Grandes pretende desmitificar el proceso de Transición a la democracia que se dio en los años 70 señalando sus vínculos con el régimen dictatorial y criticando especialmente el haber obviado el antecedente democrático más reciente: la II República (Calderón Puerta, *Parias* 151-152).

6.6. Paratextos

6.6.1. Cubierta

Para la cubierta de *Inés y la alegría* Almudena Grandes sigue la tendencia estética que observamos en otras novelas de la memoria que han abordado la Guerra Civil española empleando una fotografía de época¹³⁹. En este caso, se trata de una de las pocas instantáneas que se conservan de los soldados que entraron en España por los Pirineos en 1944 y se asentaron durante dos semanas en el Valle de Arán. Específicamente la fotografía tiene como título *Guerrilleros de la UNE en Bosost* y se sitúa en este valle catalán en octubre de 1944. Junto a los datos de edición del texto se nos hace saber que la imagen fue tomada de un libro historiográfico que analizó este episodio, escrito por Fernando Martínez Baños y titulado *Hasta su total aniquilación* (Madrid: Almena, 2002).

Entre los aspectos destables de la imagen está, por una parte, el hecho de que la fotografía ha sido coloreada lo cual recalca más si cabe la presencia de una mujer en ella. De este modo, la elección de esta imagen en particular responde a una de las cuestiones que hemos tratado en nuestro análisis. Y es que, a pesar de que es verdad que al ser una operación clandestina no se han conservado muchas fotos de este acontecimiento, esta no es la única imagen, por ello su elección acompaña la reivindicación que la autora hace en

legendarios del mando de la Brigada Político Social, un ejemplar servidor del Estado que hoy comparece por primera vez ante las cámaras... (...). Pero entonces oí la voz de la estrella del reportaje y comprendí que aquel momento tenía que estar siendo más duro, mucho peor para Silverio que para mí. Por eso decidí ir hacia él. (...) Rodolfo Martín Villa, ministro del Interior, anunciaba que iba a proponer la concesión de la Medalla de Oro al Mérito Policial a don Roberto Conesa Escudero. Y cuando miré por fin a la pantalla, el Orejas sonreía, muy complacido por la noticia (...) Cuando logré ponerme en marcha, Silverio no había terminado de hacer sus propias cuentas (...) La Minerva todavía no estaba caliente, había recordado en voz alta la primera vez que me contó su detención (...). La temperatura de aquella máquina le había costado casi once años de cárcel. Y nosotros éramos de los que habían tenido suerte, porque yo estaba viva, y por eso pude acercarme a él, inclinarme sobre el respaldo de la butaca, rodear su cuello en mis brazos, pegar mi cabeza a la suya y sentir el calor de un hombre vivo» (Grandes, *Manolita* 732-733).

¹³⁹ Algo que ya hemos comentado en tres de las cuatro novelas que analizamos anteriormente, siendo *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* el único texto que forma parte de nuestro trabajo que se desmarca al emplear unas figuras recortables, como ya comentamos.

la novela del papel y presencia de las mujeres en los conflictos del siglo XX y, especialmente, en la resistencia antifascista.

6.6.2. Título y subtítulo

El título de la novela recoge dos de los principios por los que se rige su trama: y, como ya lo hemos comentado en cuanto a la cubierta, el centro de la novela son las mujeres, específicamente, las militantes que como la protagonista que da nombre a la novela representan lo que Silvia Federici identifica como «militancia gozosa»¹⁴⁰. Esto es, en sus vidas y, por lo tanto, en su lucha política, la comunidad y los vínculos afectivos son fundamentales porque tanto su emancipación como la posibilidad de formar parte de la resistencia antifascista están marcadas por la colectividad. Esto es patente en los personajes femeninos de la novela que, bien conocen las ideas antifascistas, bien encuentran bienestar e incluso la supervivencia en la adversidad gracias a pertenecer a un grupo de mujeres o por sus relaciones con otros personajes femeninos, que son los que las sostienen y les enseñan una realidad que no conocían y que, generalmente, resulta liberadora.

El subtítulo, por su parte, nos coloca geográfica e históricamente haciendo referencia al momento del siglo XX que va a ser el centro de la narración, así como a una de las figuras históricas que se pretende recuperar: *El ejército de la Unión Nacional Española y la invasión del valle de Arán, Pirineo de Lérida, 19-27 de octubre de 1944*. Este es el primer episodio del ciclo *Episodios de una Guerra Interminable* que recrea la resistencia antifranquista que se mantuvo activa a lo largo de gran parte de la dictadura de Francisco Franco. La autora comienza con la invasión de Arán e identifica este intento de derrocar el régimen dictatorial como el comienzo de la lucha guerrillera que pretende reivindicar.

6.6.3. Dedicatoria y cita introductoria de los *Episodios de una guerra interminable*

Todos los volúmenes del ciclo comparten la misma dedicatoria y cita introductoria siendo estos elementos paratextuales otro de los nexos de unión entre ellos. Así, la dedicatoria, que se repite siempre con las mismas palabras, se dirige al que era marido de

¹⁴⁰ «El principio de la militancia gozosa consiste en que, o nuestra actividad política es liberadora, y cambia nuestra vida de una forma positiva, que nos permita crecer y nos haga gozar, o algo va mal en nuestro activismo» (Federici, *Piel* 181).

Grandes cuando publicó las novelas, el poeta Luis García Montero: «A Luis. Otra vez, y nunca serán bastantes».

En cuanto a la cita introductoria, esta corresponde al poema «Díptico español», del poemario *Desolación de la quimera* de Luis Cernuda. En él, el poeta sevillano reivindicaba una España anterior a la contemporánea (estableciendo un contraste entre ambas) que él seguía encontrando en la literatura, específicamente en la producción de Benito Pérez Galdós: «Lo real para ti no es esa España obscena y deprimente/ en la que regentea hoy la canalla,/ sino esta España viva y siempre noble/ que Galdós en sus libros ha creado. De aquella nos consuela y cura esta». De esta manera se anuncia una de las principales características del ciclo que es su relación con la obra galdosiana algo que la autora explica en el epílogo¹⁴¹.

6.6.4. Dedicatorias y citas introductorias de *Inés y la alegría*

La novela, por su parte, tiene sus propias dedicatorias, en este caso dirigidas a dos personas. Por una parte, a Azucena Rodríguez, una amiga de la autora y directora de cine que adaptó *Atlas de geografía humana* que, al parecer acompañó Grandes en el germen de *Inés y la alegría*: «A Azucena Rodríguez, que también escribió esta novela para mí, mientras yo escribía para ella el guion de una película que no se hizo, pero que nos hizo amigas para siempre./ Las dos somos Inés, porque esta es nuestra historia». Así, Almudena Grandes establece una vinculación personal entre parte de su círculo, del que formaría parte Rodríguez, y la figura de la protagonista y su comunidad. Al mismo tiempo que reivindican a Inés (y a todo lo que representa) como las antecedentes con las que se quieren construir como sujetos. La segunda dedicatoria la dirige a Antonio López Lamadrid editor de Tusquets fallecido poco antes de la publicación de *Inés y la alegría*¹⁴².

En cuanto a la cita introductoria, se trata de un poema de Rafael Alberti, concretamente «A *Niebla*, mi perro» que pertenece a *Capital de la gloria*, un poemario que recoge la producción lírica de los años de la Guerra Civil. Se trata de una composición en la que se presenta una llamada a la esperanza incluso en los contextos más adversos:

¹⁴¹ «En el poema [«Díptico español»], la España recreada en la obra galdosiana y cervantina representa a una comunidad nacional de principios morales superiores a los del país real, inmerso en un sistema político que lo atrasa y corrompe. Del mismo modo, en el universo diegético de la escritora madrileña el ámbito literario se convierte de este modo en lugar de proyección de un ideal que se articula como guía moral para los personajes situados en el centro de la acción novelesca» (Calderón Puerta, *Parias* 98).

¹⁴² «Y a la memoria de Toni López Lamadrid, a quien tanto quise, y con quien siempre estaré en deuda por tantas cosas, la última, su pasión por este libro».

«...en medio de esta heroica pena bombardeada,/ la fe, que es alegría, alegría, alegría». La autora establece un paralelismo entre este llamamiento de Alberti y el título de la novela.

6.6.5. Epílogo: «Nota de la autora»

Todos los episodios del ciclo cierran con un epílogo en el que la autora explicita que la voz de la narradora omnisciente es la suya para explicar el proceso de escritura y de documentación, aludiendo a las principales fuentes que ha empleado, así como la motivación que la ha llevado a interesarse y abordar el tema que trata en cada uno de los volúmenes del ciclo (Carrasco 60-61). La nota de la autora que encontramos en *Inés y la alegría* consta de dos partes: en primer lugar, una presentación del proyecto narrativo que se pretende escribir en años posteriores y que abre, precisamente, con este libro. En esta parte Almudena Grandes se identifica como seguidora y heredera de dos proyectos narrativos precedentes de los que bebe y a los que reivindica como referentes en la narración histórica de España a cuya tradición quiere contribuir con su ciclo. Estos dos referentes a los que alude la autora son, por un lado, Max Aub y específicamente las obras que conforman *El laberinto mágico* (o los campos) en los que el autor de origen franco-alemán relató los últimos momentos de la Guerra Civil española y un periplo por varios campos de concentración franceses en el exilio¹⁴³. Por otro lado, se reivindica y revaloriza la obra de Benito Pérez Galdós homenajéandole desde el mismo nombre que Grandes dio a su ciclo narrativo: *Episodios de una guerra interminable*¹⁴⁴. Así, tanto en este primer volumen como en el resto de Episodios encontramos referencias directas a los *Episodios Nacionales* de Galdós y a otras obras del escritor canario convirtiéndose en un *leit-motif*

¹⁴³ «He procurado ser fiel, sin embargo, no solo al espíritu de los “Episodios” de don Benito, sino también, en la medida de lo posible, al modelo formal que él construyó y Max Aub retomó a su manera, y a lo largo también de seis títulos, en “El laberinto mágico”. Mis novelas, que arrancan del momento en el que terminan las de Max, son obras de ficción, cuyos personajes principales, creados por mí, interactúan con figuras reales en verdaderos escenarios históricos, que he reproducido con tanto rigor como he sido capaz» (Grandes, *Inés* 720).

¹⁴⁴ «*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 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, *Inés* 720).

que une y entrelaza las novelas y, específicamente, a sus personajes pues todos y todas aluden a la obra galdosiana en algún momento¹⁴⁵.

Una de las diferencias de la obra de Grandes consiste en una decisión de centrarse en historias pequeñas, al contrario de lo que hizo Galdós, la cual se justifica en el epílogo de *Inés y la alegría* de la siguiente forma: «Los episodios que yo he podido contar son historias igual de heroicas pero mucho más pequeñas, momentos significativos de la resistencia antifranquista, que integran una epopeya modesta en apariencia, gigantesca si se relaciona con su duración, y con las condiciones en las que se desarrolló» (Grandes, *Inés* 720). Además, por medio de la revalorización de la implicación femenina que se lleva a cabo en la novela, la cual se hace desde el título y la focalización narrativa, la protagonista y narradora con la que abre la obra es una mujer que cuenta sus vivencias desde su posición, constituye una subversión de la historiografía tradicional y de la tradición novelística histórica de Galdós, pues no solo escoge protagonistas anónimos sino que entre ellos se reivindica la voz y la lucha de las mujeres, así como de las comunidades que ellas crearon y sostuvieron (Calderón Puerta, «Historia» 17).

En la segunda parte de este epílogo, Grandes se dedica a explicar el origen y proceso de escritura de *Inés y la alegría* y su propuesta narratológica que consiste en la combinación de dos voces intradiegticas que cuentan sus vidas en primera persona con una voz omnisciente, que reivindica como propia y que es, como ya hemos señalado anteriormente, la que se ocupa de relatar la perspectiva de la dirigencia comunista en la preparación de la invasión y su fracaso¹⁴⁶. Asimismo, la autora realiza unas aclaraciones respecto a los acontecimientos históricos que ha ficcionalizado y cuáles ha intentado reflejar apoyándose en la lectura de distintos libros historiográficos, que son enumerados seguidamente a modo de bibliografía comentada. De esta manera, se distingue claramente el componente histórico y real de la novela y el relato ficticio, que es, sin embargo, el que

¹⁴⁵ «La reiterada presencia de la famosa serie de don Benito en las tramas de todas las novelas tiene un evidente carácter metaliterario. Es decir, constituye una posible clave interpretativa de los propios *Episodios* de Almudena Grandes. Recordemos que, estando prisionera en el convento, Inés le pide a Adela las obras completas de Galdós, argumentando que “si podía elegir, quería volver a casa, a mi país, a una España que pudiera entender, que me perteneciera” (*Inés y la alegría*, p. 179). (...) En síntesis, para las y los protagonistas de la resistencia antifranquista en la ficción de Almudena Grandes, la lectura de la monumental obra de Galdós conlleva no solo un conocimiento mejor del pasado histórico del país al que pertenecen. Los personajes galdosianos se convierten para ellos, además, en patrones morales de comportamiento. Un efecto espejo que, a su vez, podemos suponer que busca reproducirse en los propios lectores y lectoras de *Episodios de una guerra interminable*» (Calderón Puerta, *Parias* 97, 98-99).

¹⁴⁶ «Hay, por tanto, tres narradores. Dos de ellos, Inés y Galán, son personajes de ficción. El tercer narrador es un personaje real, porque soy yo» (Grandes, *Inés* 723).

Grandes pretende reivindicar ya que es el que se ocupa de la perspectiva de los militantes de base y de los guerrilleros: «*Inés y la alegría* es una novela sobre la invasión del valle de Arán, escrita desde el punto de vista de los hombres que, en el mes de octubre de 1944, cruzaron los Pirineos para liberar a su país de una dictadura fascista» (*Inés* 729).

6.7. Conclusión

En resumen, a lo largo de este capítulo nos hemos ocupado de los aspectos que hemos considerado más relevantes de la narrativa memorialística de Almudena Grandes, y específicamente, de *Inés y la alegría*, la primera entrega de la que sería su proyecto literario más ambicioso y que ha quedado tristemente inacabado por la prematura muerte de la autora. Las cuestiones que hemos abordado responden, en general, a dos ideas fundamentales: en primer lugar, la recuperación y reivindicación de la memoria de los y las luchadoras antifascistas que durante varias décadas se negaron a aceptar los términos de la derrota republicana, así como las condiciones que imponía el régimen represivo de la Dictadura y dedicaron gran parte de sus vidas (cuando no murieron por ello) a intentar acabar con las injusticias a las que se sometió al bando vencido, todo con el fin de lograr un cambio político que continuara con las reformas y avances del periodo republicano. Asimismo, al reivindicar la invasión de Arán y colocarla como el comienzo de la lucha clandestina desde Francia, y empezar con ella un ciclo de novelas titulado *Episodios de una guerra interminable*, Almudena Grandes deja claro que el intento de derrocar a Franco no fue un hecho aislado del siglo XX, sino una de las tantas operaciones que durante casi tres décadas fueron llevadas a cabo por la resistencia antifranquista en la península para acabar con la Dictadura (Sánchez Zapatero 562).

En segundo lugar, la elección de episodios no muy conocidos, la decisión narrativa de poner en el centro y privilegiar la perspectiva de militantes y resistentes de base y, especialmente, el dar espacio y relevancia socio-histórica, política y literaria a las vivencias de las mujeres, y de algunos colectivos marginales, constituyen la aportación más significativa de la autora madrileña. Esto es, en *Inés y la alegría*, y también en todos los volúmenes de los *Episodios*, hay una idea intrínseca y vertebradora que corresponde a la afirmación: «todo es política». Pero Grandes incluye, además, las precisiones que Deleuze y Guattari realizaron a este mantra y las convierte en una de las directrices de su propuesta memorialística. Nos referimos a la distinción, sin obviar la relación entre

ambas, de micropolítica y macropolítica¹⁴⁷. Y es que Almudena Grandes escoge poner en el centro de sus novelas las vidas privadas de personas corrientes, ordinarias y desconocidas, pertenecientes a las masas. Pero, va más allá, porque dedica gran parte de su producción a las experiencias de represión y resistencia de una parte de la sociedad que tradicionalmente no ha recibido la atención debida. Nos referimos especialmente a las mujeres que participaron activamente tanto en la guerra, en los frentes y en la retaguardia, como en la lucha contra el fascismo. Para ello, sin embargo, no busca historias únicas, llamativas y rompedoras, no recupera las vidas de milicianas, de mujeres en puestos de poder; al contrario, reivindica la importancia de la cotidianidad, la subversión de los roles de género que llevaban a cabo mujeres desde posiciones subalternas, de cuidado.

Como hemos explicado con algo de detalle en nuestro análisis, una de las cuestiones más reseñables de la narrativa de Grandes es que busca la épica de la vida privada, reivindica el papel fundamental del trabajo reproductivo, del sostenimiento de la vida así como del potencial transformador que puede surgir de este espacio, considerado históricamente, como el propio de las mujeres. No vamos a volver sobre el origen de esta concepción ni sobre las consecuencias de la desigualdad estructural de género, pero en este punto nos gustaría insistir en una de las indicaciones de Almudena Hernando, a la que ya hicimos referencia, y que consideramos fundamental en la construcción narrativa e ideológica de *Inés y la alegría*. Esta no es otra que la recuperación de una identidad relacional como estrategia de supervivencia en contextos extremadamente adversos. En el caso de los personajes femeninos, esta táctica no se reduce a entornos hostiles sino que constituye la base de su socialización, lo cual explica su preocupación por el bienestar colectivo y el cuidado de sus iguales. Esto no supone que las mujeres de las novelas de

¹⁴⁷ «En resumen, todo es política pero toda política es a la vez *macropolítica* y *micropolítica*. Supongamos unos conjuntos del tipo percepción o sentimiento: su organización molar, su segmentaridad dura, no impide todo un mundo de micropreceptos inconscientes, de afectos inconscientes, segmentaciones finas que no captan o no experimentan las mismas cosas, que tribuyen de otra forma, que actúan de otra forma. Una micropolítica de la percepción, del afecto, de la conversación, etc. Si consideramos los grandes conjuntos binarios, como los sexos, o las clases, vemos claramente que también entran en agenciamientos moleculares de otra naturaleza, y que hay una doble dependencia recíproca. Pues los dos sexos remiten a múltiples combinaciones moleculares, que ponen en juego no sólo el hombre en la mujer y la mujer en el hombre, sino la relación de cada uno en el otro con el animal, la planta, etc.: mil pequeños sexos. Y las clases sociales remiten a "masas" que no tienen el mismo movimiento, la misma distribución, ni los mismos objetivos ni las mismas maneras de luchar. Las tentativas de distinguir masa y clase tienden efectivamente hacia el siguiente límite: *que la noción de masa es una noción molecular*, que procede por un tipo de segmentación irreductible a la segmentaridad molar de clase. Sin embargo, las clases están talladas en las masas, las cristalizan. Y las masas no cesan de fluir, de escaparse de las clases» (cursiva en el original, Deleuze y Guattari 218).

Grandes sean sumisas obedientes y carentes de pensamiento crítico propio, al contrario, la mayoría posee una conciencia política propia y marcada, generalmente alineada con los preceptos del PCE, que, además se funde con esta actitud de cuidado y sostenimiento de la vida.

En los *Episodios de una guerra interminable* se rompe con la distinción entre razón y emoción, y, por consiguiente, entre los ámbitos público y privado, en la creación y mantenimiento de las comunidades de resistentes que protagonizan las novelas. De este modo, las relaciones afectivas en las que se basan estas agrupaciones son reivindicadas como el verdadero motor de la lucha, y es que a pesar de que la ideología y las convicciones políticas tengan un lugar relevante en las historias, en la escritura de Grandes se expone la importancia de las emociones y su implicación en el desarrollo histórico con el fin de reivindicar el espacio privado como un lugar de discusión política y que ejerce influencia en los acontecimientos. Del mismo modo, todo establecimiento de orden social que privilegia unos aspectos en detrimento de otros se sustenta en la distinción entre una instancia normativizada, que será la prescriptiva de la conducta e identidad por la que se regirá una sociedad, esto supone que todo aquello que no responda a esta norma pertenecerá al margen¹⁴⁸. Y desde esta posición, la privacidad se convierte en el ámbito desde el cual hacer tambalear las bases de la estructura (Langle de Paz, *Rebelión* 73-74). Por esta razón, en la lucha contra la desigualdad de género los afectos han tenido un papel muy importante y es que, como dijo Braidotti, (*Metamorfosis* 83): al reivindicar el deseo y placer sexual como espacios de lucha del movimiento feminista estaban señalando la íntima relación entre la política y la afectividad¹⁴⁹. Asimismo, es la atención a estas cuestiones la que nos ofrece la oportunidad de observar la manera en la que las mujeres han empleado el ámbito doméstico, y la vida diaria, como espacio en el que crear estrategias para tomar conciencia de la desigualdad estructural por su género, y el resto de relaciones sociales, culturales e identitarias con las que se relaciona y para subvertirlas (Langle de Paz, *Urgencia* 40).

¹⁴⁸ Esta realidad también intenta ser subvertida, como ya hemos comentado, en las novelas de Grandes introduciendo a personajes homosexuales devolviéndoles su lugar en la memoria de la guerra y de la Resistencia.

¹⁴⁹ Otro ejemplo de un movimiento social y político que no solo integraba la afectividad en sus acciones sino que todas sus campañas y movilizaciones partían y reivindicaban la importancia del deseo, la emoción y la afectividad fue el ACT UP la plataforma que denunciaba el abandono al que se sometía a los enfermos de VIH y sida por relacionarla con prácticas y conductas sexuales no heterosexuales (Plamper 279).

Asimismo, detrás de un formato narrativo sentimental y emotivo, la autora presenta una reivindicación de la lucha antifascista que se mantuvo a lo largo de varias décadas del siglo XX y resulta fundamental para entender algunos aspectos de nuestro presente. Al mismo tiempo que contribuye a una posmemoria que no se reduce a la rememoración de un contexto violento y traumático sino que, como ocurre en las novelas de Grandes y como ella misma ha dicho: «Escribo sobre la gente que después de la guerra no se rindió. No escribo desde su rendición, escribo desde su resistencia» (Grandes, «La literatura siempre es una mirada» *apud* Corbalán 112-113). De hecho, esta es una de las reivindicaciones de la autora madrileña para justificar la importancia de seguir abordando la memoria de la Guerra Civil y de la represión franquista en la literatura: la existencia de muchas historias de lucha y resistencia que han sido ignoradas y que podrían resultar fundamentales para nuestro presente y en las que no se ha incidido en la literatura, ni en otro ámbitos culturales.

En definitiva, con aciertos y con errores reconocemos en la producción más reciente de Almudena Grandes un intento reseñable de reivindicar la importancia de la memoria de la lucha antifascista. Además, y en sintonía con la sensibilidad social del momento desde el que escribe, en sus novelas se ponen en el centro del relato realidades que hoy en día forman parte de los discursos de las movilizaciones sociales actuales. De esta manera, uno de los pilares del ciclo novelístico, en el que no hemos podido profundizar pero que merece una pequeña mención, corresponde con el intento proactivo de la autora de recuperar la aportación de los colectivos marginales a la resistencia antifranquista. Hemos comentado, de forma superficial, la presencia de personas LGTB en esta lucha y su interés propio en la derrota del fascismo, algo que reaparece en otros episodios¹⁵⁰, pero este no es el único colectivo que podemos encontrar en el ciclo. Así, la cuestión de las desigualdades de clase y la violencia que estas generan son una temática transversal que encontramos en todos los episodios. Finalmente, en la última novela, *La madre de Frankenstein*, se aborda una cuestión de gran presencia mediática actualmente, la salud mental y, específicamente, la utilización de la psiquiatría para controlar a las mujeres y como otra manera de reprimirlas. Así, y a pesar de las imprecisiones y de aspectos criticables de las novelas, estas constituyen un indicio de la situación de la narrativa de la

¹⁵⁰ Quizá el episodio más relevante a este respecto corresponda con la tercera entrega en la que se recrea el Madrid decadentista de los años 30. Aunque también se vuelve sobre la represión de hombres homosexuales en la quinta y última novela, *La madre de Frankenstein*, en la que se incluye un personaje al que someten a terapias de conversión.

memoria en la segunda década de los 2000, en la que ya no solo se pretende recuperar historias de la guerra y de la lucha antifascista en busca de referentes políticos; en esta rememoración encontramos también una genealogía de represión y resistencia que engloba a la mayoría de las realidades que podemos encontrar en nuestra sociedad.

CONCLUSIONES

7. CONCLUSIONES FINALES

En este trabajo se han analizado cinco novelas que abordan la Guerra Civil española desde distintas perspectivas y centrándonos en temas que constituyen los pilares de la reflexión contemporánea acerca de la memoria de la contienda. Nos referimos a la caracterización heroica y su relación con la rememoración del conflicto, la atención a la represión que se ejerció contra las mujeres durante el Franquismo, el papel de la literatura en la construcción de la memoria colectiva y como espacio de duelo, el hartazgo respecto a fórmulas narrativas muy empleadas, y, por último, la consideración de los afectos y la marginalidad como espacios de resistencia. Estos corresponden a cada una de las cinco novelas que se han analizado con cierto detalle atendiendo tanto a los aspectos formales y de construcción del relato, como a la propuesta memorialística que constituye cada una de ellas.

Comenzamos con *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, a la que hemos dedicado el primer capítulo. Se trata de una novela fundamental para el *boom* de la memoria de los años 2000, como ya hemos dicho, ya que se convirtió en la narración insignia de este momento cultural. En nuestro análisis nos hemos detenido, principalmente, en dos aspectos: en primer lugar, en el relato autoficcional y sus implicaciones en la representación ficcional de un momento histórico en el que aparecen personajes con correlatos reales. Así, el autor barcelonés elabora mediante un relato especular (o *mise en abyme*), basado en la ambigüedad que provoca la coincidencia entre su nombre y el del protagonista y narrador, una indagación detectivesca que pretende dilucidar una incógnita, o «secreto esencial». El misterio consiste en saber por qué un miliciano en retirada, derrotado en la Guerra Civil, le perdonaría la vida a un fundador de Falange que ha conseguido sobrevivir a un fusilamiento en masa. Esta investigación le lleva a realizar un doble recorrido que termina siendo circular. Es decir, pese a que en un primer momento se interesa por la figura y la vida de Sánchez Mazas, el instante fundamental en el que un soldado le perdona la vida, le lleva a querer conocer también la suerte del otro protagonista del encuentro misterioso.

Esta imagen, la de dos hombres de bandos contrarios frente a frente, que se evoca repetidamente en la novela corresponde también a la propuesta memorialística que Cercas presenta en *Soldados de Salamina*, el segundo aspecto que queríamos destacar de esta novela. Así, la contienda civil en el texto cumple un papel de contextualización ya que es

el espacio simbólico que da lugar a la hazaña de Miralles, que encarna la heroicidad ética e incontestable, y al periplo antiheroico de Rafael Sánchez Mazas. De este modo, en la primera parte, por medio de la reconstrucción de la vida del escritor falangista, el narrador da cuenta no solo de las dinámicas del entorno de José Antonio Primo de Rivera y sus seguidores, sino también de la contradicción que impide a Sánchez Mazas ser la figura heroica promovida y anhelada por su círculo político y literario, que consistía en personificar a los soldados que iban a salvar la civilización (Cercas, *Soldados* 272). Sin embargo, Sánchez Mazas no consigue ser uno de estos soldados porque su supervivencia ha sido posible gracias a la magnanimidad de un enemigo contra el que él y sus compañeros se habían alzado en armas.

Por esta razón, y en una contraposición casi simétrica, el interés del narrador vira hacia Miralles, el joven miliciano detrás del gesto de perdón. Él sí constituye un verdadero héroe que escoge el bando correcto en dos ocasiones, en la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial, y que, además, es capaz de hacer prevalecer la humanidad por encima de la guerra. En nuestro análisis, sin embargo, hemos criticado la elección de este personaje como el principal representante del bando vencido y por presentarlo como un modelo ético. Y es que, aunque el conflicto principal en el que participa, y por el que se ensalza su figura, está situado en la Guerra Civil española, se puede extrapolar a cualquier enfrentamiento, de manera que Miralles es un héroe universal que lucha siempre por las razones correctas sea cual sea el contexto en el que se encuentre.

En definitiva, en el texto de Cercas cualquier discusión o debate que pudiera abrirse respecto a cuestiones vinculadas a la contienda de 1936 se cierran definitivamente al final del relato con el homenaje a este soldado ejemplar y universal que no responde a ninguna ideología ni pensamiento político concreto, sino que encarna una bonhomía radicalmente humanista que hace prevalecer la vida humana en cualquier circunstancia. Esto es, se reduce la discusión acerca de la guerra a una disputa entre la bondad y la maldad que impide cualquier postura que no encaje totalmente con esta cosmovisión.

En el segundo capítulo nos hemos ocupado de *La voz dormida* de Dulce Chacón, una novela coral que aborda la represión que sufrieron las mujeres tras la derrota del bando republicano. De este texto hay, primordialmente, dos aspectos a destacar: en primer lugar, la actitud y voluntad abiertamente memorialista de su autora que atraviesa todo el relato. La importancia de conservar la memoria de la guerra y de la lucha es una de las ideas que congrega a la mayoría de los personajes y que vertebra la narración. Asimismo, en un

momento u otro de la novela, todos ellos comparten sus vivencias y experiencias represivas con el fin de crear vínculos así como una rememoración colectiva y conjunta que sus descendientes puedan heredar y transmitir a generaciones posteriores. Además, como expone la autora en el epílogo, los personajes y sus historias personales corresponden a testimonios reales que ella misma recogió como resultado de una investigación que realizó y que le llevó a entrevistar a mujeres reprimidas durante y después de la guerra. Del mismo modo, este epílogo funciona también como un homenaje no solo a las personas que compartieron sus historias con ella, sino también a investigadoras como Tomasa Cuevas, Giuliana di Febo o Fernanda Romeu Alfaro, cuyos trabajos fueron fundamentales en el proceso de elaboración de *La voz dormida*.

En las narraciones de los tormentos por su implicación, o por su relación con personas pertenecientes al bando republicano, encontramos la segunda cuestión destacable, que es a la que hemos dedicado la mayor parte de nuestro análisis: el componente genérico de la represión a la que se sometió a las mujeres vencidas. Como podemos observar en la novela, la violencia que se ejerce en su contra no busca únicamente reafirmar la victoria franquista, sino también reestablecer una distinción genérica que había empezado a ponerse en jaque en las primeras décadas del siglo XX, por la toma del espacio público de algunas mujeres. De esta manera, represalias como el rapado, la ingesta de aceite de ricino y, en general, todas las humillaciones públicas que sufrieron las mujeres respondían a un adoctrinamiento y disciplinamiento concretos que buscaban imponer un modelo femenino, que en nuestro análisis hemos identificado con el «ángel del hogar» y que consiste en la obediencia y sumisión absoluta al hombre.

Frente a esta situación de subalternización, las protagonistas de *La voz dormida* no claudican e idean todo tipo de estrategias de resistencia que tienen como objetivo no solo hacer posible la supervivencia del grupo sino también la transmisión de la memoria de su lucha, como ya hemos comentado. Así, en su texto, Chacón reivindica todo tipo de iniciativas colectivas que constituyen pequeñas subversiones de la lógica violenta franquista, resaltamos especialmente algunas, como por ejemplo, emplear el taller de la cárcel para coser uniformes y mantas para el maquis, crear la red clandestina de resistencia a la que pertenecen la mayoría de los personajes y que consigue, entre otras cosas, liberar de la cárcel a dos de las protagonistas, y, sobre todo, las alianzas construidas en las colas de espera en los días de visita que se utilizan como fundamento del que será una asociación de apoyo y sostenimiento de los presos políticos. De esta manera, se

recupera y revaloriza una figura que resulta imprescindible para entender la violencia subsidiaria a la que se sometió a un gran número de mujeres durante la Dictadura. Nos referimos a las «mujeres de presos» que eran las primeras integrantes de estas agrupaciones de ayuda a las personas encarceladas y otras organizaciones que resultaron fundamentales en las décadas posteriores.

El tercer capítulo lo hemos dedicado al análisis de *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez, su único texto de ficción publicado poco antes de su muerte. Se trata de un libro paradójico pues presenta un juego narrativo que afecta a su estructura, es decir, puede leerse como una colección de cuentos temáticos, pues todos abordan distintos episodios de la represión franquista, o como una novela de la memoria que englobaría todas las historias. Esta estructura narrativa está íntimamente relacionada con uno de los aspectos más relevantes del texto: la superación de los límites. Como hemos comentado en nuestro análisis, la principal propuesta memorialística de Méndez consiste en la condición de derrotados de los personajes. La derrota en el texto no responde a la lógica bélica, según la cual unos han perdido y otros han ganado, sino que constituye una condición excepcional, propia de un régimen político, la dictadura franquista, en el que los personajes de *Los girasoles ciegos* solo pueden morir¹, de hecho esta es la única manera de mantener su dignidad (Orsini-Saillet 5).

Frente a ello, el texto de Méndez promulga el poder de la literatura y su capacidad para subvertir la represión. En un contexto de violencia y condena al olvido, la escritura, especialmente de sus testimonios vitales, constituye la única manera en la que los personajes pueden dejar registro de su existencia, sus ideas y de las consecuencias de la imposición de la derrota que han sufrido. Al mismo tiempo, pueden incluirse en la memoria cultural de la guerra y la represión (Cruz Suárez, «Sentido» 105-106). En definitiva, la escritura, y por extensión la literatura, les otorga la oportunidad de superar los límites a los que los sometía el régimen de la derrota, lo cual incluye a la muerte misma. De esta manera, se subvierte la lógica represiva del Franquismo por medio de los testimonios de un grupo de personajes que mientras vivieron no podían enfrentar la violencia de la Dictadura de forma individual, pero cuyo testimonio colectivo constituye la principal resistencia contra la imposición del silencio.

¹ En nuestro análisis hemos vinculado esta situación de los protagonistas con las teorías sobre la realidad de los campos de concentración de Giorgio Agamben y la figura del *Homo sacer*.

Así, Alberto Méndez, como también hacía Dulce Chacón, señala la importancia de dar voz a los testimonios de las víctimas de la represión para construir un relato plurívoco e incontestable desde posiciones contrarias. En los relatos de *Los girasoles ciegos* el sufrimiento de los personajes no da espacio a la discusión sobre este, sino que dirige la atención al contexto socio-político que lo provoca y que, incluso, se fundamenta en él. Por ello, se reivindica e incentiva la restauración de los nombres de las víctimas y de sus testimonios, pues el desmantelamiento de los discursos que sostenían esta situación de violencia solo puede llevarse a cabo por medio de una memoria colectiva que incluya las voces de los oprimidos. Y el trabajo de rememoración y de restauración de esta debe realizarse en el presente del lector, que es finalmente el depositario de las narraciones que recoge la obra, esto es, la subversión y denuncia de *Los girasoles ciegos* no se realiza hacia el pasado sino hacia el presente y el futuro.

En el cuarto capítulo hemos abordado el análisis de *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* de Isaac Rosa. Como ya anunciábamos desde el título del capítulo, y como también lo hace el del libro, la obra constituye, entre otras cosas, una muestra del hartazgo que se estaba generalizando hacia el final de la primera década de los 2000 respecto a la Guerra Civil, y especialmente, respecto a su recurrencia en el ámbito cultural. Como hemos señalado en el capítulo, Rosa mostró una perspectiva paródica y crítica respecto al pasado traumático español por primera vez en la ficción con la publicación de *El vano ayer* en 2004. En este texto, el autor sevillano recoge el testigo de Juan Goytisolo y de Julio Cortázar al elaborar una narración que se sabotea constantemente, es decir, que en el proceso de lectura la narración se construye y destruye constantemente provocando el extrañamiento del lector y componiendo una suerte de anti-novela de la memoria, en este caso de la Transición.

En *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* recupera la propuesta narrativa pero, en esta ocasión, Rosa deconstruye su *opera prima*, *La malamemoria* (1999), porque respondía a las características de la novela de la memoria que se censuran en su producción posterior. De esta manera, y por medio de una figura extradiegética, el Lector Impertinente, el autor presenta un comentario crítico que, en tono paródico, constituye un tratado metamemorialístico que señala aquellos aspectos de los relatos sobre la guerra que considera reprobables. Esto es, mediante la disección de *La malamemoria* Rosa explica cómo no debe abordarse literariamente un pasado traumático como la Guerra Civil española.

En suma, todas las críticas que podemos encontrar en la producción metamemorialística de Isaac Rosa se engloban en una idea: en la literatura se ha impuesto una manera de tratar algunas cuestiones de la guerra que ha eclipsado y desterrado a otras que, normalmente, se considera que podrían ser más problemáticas. Así, paulatinamente, el relato bélico y memorialístico se ha ido simplificando y reduciendo a un enfrentamiento esencialista y maniqueo despojado de cualquier especificación contextual. Dicho de otra manera, la principal crítica de Rosa se dirige a la generalización de un discurso unívoco de la guerra y de la represión que ha desatendido las cuestiones económicas, ideológicas y socio-políticas que lo complejizarían, ayudando así a comprender mejor las circunstancias del conflicto y de sus consecuencias. Esta aportación entronca con una de las afirmaciones del investigador Txetxu Aguado que incluimos en el apartado introductorio, según las cuales lo que genera hartazgo y una sensación de agotamiento respecto a la guerra no es el acontecimiento histórico en sí, sino un tratamiento de este episodio basado en lugares comunes y tópicos evitando promover cualquier debate respecto a la guerra y a la Transición y la manera en la que se trató la memoria traumática de la guerra en este momento (*Tiempos* 11-13).

El quinto, y último capítulo, lo hemos dedicado a *Inés y la alegría*, el primer volumen del ciclo *Episodios de una guerra interminable*, en el que Almudena Grandes reivindicaba la importancia de la resistencia antifranquista. Todos los volúmenes que lo componen tienen en común dos aspectos que son los que queremos destacar: en primer lugar, la focalización en historias minoritarias o que no han tenido el eco de otras. Así, entre los episodios que la autora madrileña escoge tratar en sus libros se encuentran entre otros, la invasión del valle de Arán de 1944, la persecución y prolongación del estado de excepción en la sierra de Jaén entre 1947 y 1949, la creación y mantenimiento de una resistencia clandestina hasta la llegada de la democracia, las vicisitudes de las mujeres de los presos de Porlier y Cuelgamuros y la educación sentimental franquista y el papel que la psiquiatría tuvo en ella. De esta manera, Almudena Grandes pretendía construir un relato casi épico cuyo objetivo era servir de genealogía y referente para la lucha democrática actual, es decir, sus novelas buscan dotar de modelos de resistencia que en muchos casos no son muy conocidos.

La segunda cuestión destacable corresponde con la actitud proactiva de Grandes de fijar la atención en el papel que las mujeres tuvieron en la batalla antifascista y guerrillera. De esta manera, la autora madrileña recupera unas figuras y unas concepciones de la lucha

que no responden a las tradicionales, eminentemente masculinas, ya que se fundamentan en la creación y cuidado de unos vínculos afectivos e ideológicos y cuya finalidad primordial es el sostenimiento de la vida. Grandes no propone una manera alternativa de combatir o de hacer memoria, sino que señala que la que se había construido y difundido hasta este momento, a grandes rasgos, estaba incompleta pues no había tenido en cuenta que tras las acciones guerrilleras de sabotaje o de intervención contra el régimen franquista, había toda una red de afectos y de cuidados que las hacía posibles al mismo tiempo que se encargaba de garantizar la continuidad de esa lucha.

Para ello, la autora madrileña recupera una de las concepciones de las movilizaciones sociales de los 60 y 70, «lo personal es político», ajustándolo levemente, pues en sus novelas, caracterizadas por poseer un importante componente sentimental, la vida privada y la intimidad constituyen espacios políticos desde los que pelear. De esta forma, la marginalidad de la sociedad, las personas LGTB, las mujeres pobres, rurales e institucionalizadas ocupan un lugar fundamental en el ciclo, lo cual supone no solo un homenaje a estos colectivos, sino también una restauración de su memoria. En *Inés y la alegría*, concretamente, por medio de *el Ninot*, un personaje que encarna a un soldado republicano y, más tarde, guerrillero clandestino homosexual, Grandes devuelve su lugar a las personas LGTB que formaron parte del bando republicano y de la resistencia guerrillera, cuya participación no había recibido la atención debida. La inclusión de este tipo de personajes, tiene además, otra finalidad, incidir en que una rememoración que no incluya a las personas que han habitado el margen (pobres, LGTB, enfermas) o a las mujeres no estará completa y, por lo tanto, no servirá para realizar una reflexión profunda acerca del conflicto tratado.

De esta manera, hemos realizado un recorrido por novelas que representan las principales características y momentos del *boom* de la memoria que se pueden resumir, primordialmente, en dos cuestiones: por una parte, la preocupación respecto a la escritura de la memoria y a la mejor manera de abordar la Guerra Civil española. Tanto *Soldados de Salamina* como *Los girasoles ciegos* introducen este debate en su narración aunque cada una propone una respuesta distinta. La aparición de una novela como la de Isaac Rosa, sin embargo, denota que esta discusión no resulta fructífera y que eventualmente la Guerra Civil se convierte en un tema manido que causa hastío y deja de tener el interés masivo de los años anteriores. En *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* se señala una manera de abordar la guerra, cuya máxima exponente es la novela de Cercas, y que

consiste en un entrelazamiento de la preocupación por conflictos históricos y colectivos con un proceso de crisis personal, de tal manera que se plantea que la solución de un problema resolverá el otro. Esta perspectiva obvia la naturaleza de transformación continua de la memoria y de los propios sujetos individuales que cambian de opinión y de objeto de interés (Basabe 30-31).

Las consecuencias de este enfoque se ven claramente en el caso de *Soldados de Salamina* en la que el protagonista y narrador consigue superar las pérdidas que le han sumido al comienzo del relato en un estado depresivo. Sin embargo, el misterioso «secreto esencial» que le ha servido de acicate y que le ha conducido a través del proceso que le ha ayudado, queda sin resolver, de manera que la recuperación de una figura heroica como la de Miralles no se integra en la memoria colectiva de la guerra, sino que queda cristalizada en la novela de Cercas que sirve de mausoleo al héroe universal al que alaba al final. A este respecto, la propuesta de Alberto Méndez es diametralmente opuesta, pues frente a una crisis individual y subjetiva se contraponen el sufrimiento colectivo de los derrotados y reprimidos por un régimen autoritario. Esto es, en *Los girasoles ciegos* existe un equilibrio entre la consideración y representación del sufrimiento individual de cada uno de los protagonistas de las derrotas y el marco socio-histórico en el que este tiene lugar, de manera que solo atendiendo al contexto y sus problemas podemos comprender los pormenores de la situación de los personajes. Así, la obra no otorga alivio ni sensación de cierre, ya que el texto pretende ser una invitación al debate y a la acción, a la implicación del lector en el trabajo memorialístico.

La segunda cuestión que destacamos de las novelas analizadas, y que ya hemos avanzado al hablar de *Inés y la alegría*, corresponde no tanto con la forma en la que se presenta literariamente la memoria, sino con el carácter de esta y el objetivo con el que se escoge qué recordar y qué no. En este sentido, *La voz dormida* y la novela de Almudena Grandes constituyen dos propuestas que marcan una dirección clara: la reivindicación de la memoria de los cuerpos marginales y subalternizados. Aquellos que no han protagonizado ningún relato épico ni nacional y, sin embargo, sus experiencias componen un conjunto de modelos de resistencia y de creación de vínculos que concuerda con muchas concepciones actuales, como por ejemplo, la importancia de las familias escogidas, de tener una red de cuidados colectivos así como de promover una subversión de las estructuras que oprimen a estos cuerpos. Puede que por esta razón, las novelas que Almudena Grandes ha dedicado a la memoria de la lucha guerrillera hayan tenido una

buena acogida, a pesar de que a priori poseían rasgos que indicarían lo contrario puesto que no son indiferentes respecto a la polarización en los discursos sobre la Guerra Civil española y su memoria, y buscan la heroicidad y epicidad de la vida cotidiana de personas anónimas.

En resumen, uno de los objetivos de este trabajo era analizar el tratamiento particular que cada una de las novelas otorgaba a la memoria de la Guerra Civil española y el propósito con el que se abordaba esta parte del pasado traumático de España. La motivación principal detrás de esta finalidad correspondía a intentar vislumbrar el origen de la pervivencia de la preocupación en torno a la guerra, cuál era la relación entre el presente en el que se publicaban las novelas que pertenecían al *boom* de la memoria y los acontecimientos históricos que estas recreaban. En definitiva, ¿por qué sigue la sociedad española volviendo una y otra vez a la Guerra Civil? ¿Qué ha quedado sin resolver?

La respuesta a estas preguntas no es definitiva ni simple. El componente afectivo y emocional respecto a este pasado está muy presente y es un aspecto fundamental, sin embargo, no es el único ni el principal. Algunos de los investigadores e investigadoras que hemos citado relacionaban este interés con la paulatina desaparición de los últimos testigos y supervivientes de los hechos, así como la urgencia de archivar y conservar sus memorias que esto producía. Otros dirigen sus críticas a la Transición por las deficiencias del proceso democratizador y de reconciliación posterior a la Dictadura. De la misma manera, se puede identificar como uno de los orígenes del malestar actual el tratamiento que desde instancias políticas e institucionales se dio a las víctimas de la represión franquista y el poco reconocimiento que recibieron los hombres y mujeres, que durante la Dictadura, dedicaron gran parte de sus vidas a acabar con ella. No obstante, tras el análisis de estas novelas, y de las perspectivas que cada una de ellas introduce en el debate memorialista español, concluimos que, consciente o inconscientemente, se han establecido vínculos entre muchos problemas actuales y procesos políticos del pasado. De tal manera que se busca en acontecimientos pretéritos el origen del conflicto del presente, esperando encontrar en ellos la solución.

Del mismo modo, y en relación con el proceso de repolitización de la sociedad española, y de la literatura, que David Becerra Mayor considera producto de la movilización social que tuvo lugar tras el denominado 15-M (*Acontecimiento* 26); se extendió una preocupación por una realidad que no podía recomponerse empleando las mismas estrategias que habían imperado hasta ese momento. Y en la búsqueda de nuevas

soluciones, de nuevas perspectivas y de nuevas maneras de plantear la supervivencia y la resistencia frente situaciones de crisis total, muchos y muchas echaron la vista al pasado con una mirada crítica, pero también con la esperanza de encontrar referentes, figuras de las que aprender y en las que reflejarse. En este momento, la creación de genealogías de lucha resulta fundamental para evitar lo que Gerda Lerner comprobó que había ocurrido a las mujeres historiadoras o pensadoras a lo largo de la historia: «...las mujeres, ignorantes de su historia, tenían que reinventar la rueda una y otra vez» (*Conciencia* 402). Es decir, con el fin de no caer en los mismo errores que otros ya habían cometido, y de provocar, o por lo menos ayudar a conseguir dar comienzo a cambios estructurales y definitivos, crece el interés por conocer cómo se enfrentaron otros a este tipo de situaciones. Y en este proceso surge, además, un nuevo malestar provocado por un vacío, como consecuencia del desconocimiento, que correspondería a una memoria colectiva de las iniciativas, reflexiones y estrategias llevadas a cabo en el pasado que sirven en el presente.

En definitiva, el trabajo memorialista no responde únicamente a un conflicto del pasado, sino a una problemática contemporánea, plenamente vigente y que requiere de esa revisión de lo ocurrido muchos años atrás. Esto es, y siguiendo una de las propuestas de *Los girasoles ciegos*, tras conocer la violencia y sufrimiento perpetuados en el tiempo no cabe el inmovilismo, no se pueden obviar sin contribuir a esta situación. Frente a la impunidad, el abandono y la negligencia, la novela de la memoria propone el compromiso colectivo, la implicación personal en una lucha que afecta a toda la sociedad y cuyo fin pasa por la restauración de la identidad de los desaparecidos y la reparación a las víctimas.

BIBLIOGRAFÍA

8. BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ABAD BUIL, Irene. «Las mujeres de presos políticos durante la dictadura franquista». En FERNÁNDEZ-ASPERILLA, Ana (Coord.). *Mujeres bajo el franquismo: Compromiso antifranquista*. Madrid: AMESDE. 2010: 39-68.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos. 1998.
- . *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pre-textos. 2002.
- . *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores. 2005.
- . *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores. 2011.
- AGUADO, Txetxu. *Tiempos de ausencias y de vacíos. Escrituras de memoria e identidad*. Bilbao: Universidad de Deusto. 2010.
- . «Modelos emocionales de memoria: el pasado y la Transición». En María del Palmar ÁLVAREZ-BLANCO y Toni DORCA (coords.). *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010)*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert. 2011: 45-54.
- AGUADO, Ana. «La cárcel como espacio de resistencia y de supervivencia antifranquista». En NASH, Mary (ed.). *Represión, resistencias, memoria: las mujeres bajo la dictadura franquista*. Granada: Editorial Comares S.L. 2013: 37-52.
- ÁGUILA TORRES, Juan José del. «Coronel Eymar, un juez militar especial para los prisioneros políticos españoles (1940-1964)». *Comunicación al Congreso sobre «Los campos de concentración y el mundo penitenciario en España durante la Guerra Civil y el Franquismo»* (21-23 de octubre de 2002 en Barcelona). 2002: 1-26.
- . «La Jurisdicción Militar de Guerra en la Represión Política: las Comisiones Provinciales (CPEP) y Central de Examen de Penas (CCEP), (1940-1947)». *Comunicación presentada al IX Congreso de Historia Contemporánea (Murcia, 17-19 de septiembre de 2008)*. 2008: 1-29.
- AGUILAR STAKER, Avelina. «La voz dormida y En el tiempo de las mariposas: la mujer en la postmemoria y en la memoria colectiva durante la dictadura de Franco y Trujillo». *The Journal of the Students of the Ph.D. Program in Latin American, Iberian and Latino Culture*. Disponible en línea:

<https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/la-voz-dormida/> (última consulta: 05/02/2020).

- AHMED, Sara. *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México (Centro de Investigaciones y Estudios de Género). 2017.
- . *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra. 2019.
- ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo. De la autobiografía a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva. 2007.
- . «De la autoficción a la antificción. Una reflexión sobre la autobiografía española actual». En CASAS, Ana (ed.). *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert. 2014: 149-168.
- ALBERT, Mechthild. «Oralidad y memoria en la novela memorialística». En WINTER, Ulrich. *Lugares de memoria: representaciones literarias y visuales*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert. 2006: 21-38.
- . «Memoria cultural e identidad femenina en la narrativa actual. Dulce Chacón y Angelina Muñiz-Huberman». *Actas XV Congreso Asociación Internacional de Hispanistas. Las dos orillas*, Vol. 3. 2007: 469-481.
- ALBIZU YEREGUI, Cristina. «Los girasoles ciegos en la encrucijada del género literario». *Boletín Hispánico Helvético*, 20. 2012: 63-89.
- . «La literatura y su legitimidad de dar a conocer el pasado ausente del presente». *Boletín Hispánico Helvético*, 22. 2013: 193-209.
- . «La paradoja tiene quien le escriba». En LÓPEZ-GUIL, Itziar y Cristina ALBIZU YEREGUI (eds.). *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez, diez años después*. Madrid: Antonio Machado Libros. 2014: 149-164.
- ALCALDE, Carmen. *La mujer en la guerra civil española*. Madrid: Editorial Cambio 16. 1976.
- ALCHAZIDU, Athena. «El ciclo bélico de la literatura nacionalista». *Sborník Prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity*, 27. 2006: 121-129.
- ALONSO, Dámaso. *Góngora y el «Polifemo»*. Madrid: Gredos. 1994.
- ALONSO, Santos. *La novela española en el fin de siglo 1975-2001*. Madrid: Marenostrom. 2003.
- ÁLVAREZ-BLANCO, Palmar. «A vueltas con la guerra civil: golpes de ficción en tiempos de capital indiferencia». *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*, 5.

- 2009: 1-20. Disponible en línea: <https://ejournals.library.vanderbilt.edu/index.php/lusohispanic/article/view/3223> (Última consulta: 11/12/2022).
- AMAGO, Samuel. *True lies. Narrative Self-Consciousness in the Contemporary Spanish Novel*. Lewisburg: Bucknell University Press. 2006.
- AMAR SÁNCHEZ, Ana María. *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Rosario (Argentina): Beatriz Villerba Editora. 1992.
- . *Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de perdedores*. Barcelona: Anthropos. 2010.
- ANDERSON, Ben. «Modulating the Excess of Affect». En GREGG, Melissa y Gregory J. SEIGWORTH (eds.). *The Affect Theory Reader*. Durham & London: Duke University Press. 2010: 161-185.
- ANTONAYA NÚÑEZ-CASTELO, María Luisa. «El ciclo de cuentos como género narrativo en la literatura española». *RILCE*, 16, 3. 2000: 433-478.
- ARASA, Daniel. *La Invasión de los maquis. El intento armado para derribar el Franquismo que consolidó el Régimen y provocó depuraciones en el PCE*. Barcelona: Belacqua de Ediciones y Publicaciones S.L. 2004.
- ARENA, Marcelo Aníbal. «Ese perspectivismo indulgente del que somos hijos: representaciones del pasado reciente en *El vano ayer* de Isaac Rosa». *I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, 1-3 de octubre de 2008. 2008: 1-13. Disponible en línea: < <https://www.aacademica.org/000-095/67> > (Última consulta: 13/12/2022).
- ARENDT, Hannah. *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial. 2006.
- . *Responsabilidad y juicio*. Barcelona. Paidós. 2007.
- . *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós. 2009.
- ARISTÓTELES. *Poética*. (ed. Valentín GARCÍA YEBRA). Madrid: Gredos. 1992.
- ARIZA CANALES, Manuel. «Tres miradas sobre el exilio interior de *El espíritu de la colmena* a *Los girasoles ciegos*». *FILMIHSTORIA Online*, XXII, 2. 2012: 1-15. Disponible en línea: <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/13907> (Última consulta: 11/12/2022).
- ARROYO REDONDO, Susana. «El diálogo paratextual de la autoficción». EN CASAS, Ana (ed.). *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid: Iberoamericana/Verbuert. 2014: 65-77.

- ARRUZZA, Cinzia. *Las sin parte. Matrimonios y divorcios entre feminismo y marxismo*. Barcelona: Editorial Sylone. 2015.
- ASSMANN, Jan y John CZAPLIKA. «Collective Memory and Cultural Identity». *New German Critique*, 65. 1995: 125-133.
- . «Communicative and Cultural Memory». En ERLI, Astrid y Ansgar NÜNNING (eds.). *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary handbook*. Berlin: Walter Gryter. 2008: 108-118.
- . «Globalization, Universalism, and the Erosion of Cultural Memory». En ASSMANN, Aleida y Sebastian CONRAD (eds.). *Memory in a Global Age. Discourses, Practices and Trajectories*. New York: Palgrave Macmillan. 2010: 121-137.
- ASSMANN, Aleida. «Canon and Archive». En ERLI, Astrid y Ansgar NÜNNING (eds.). *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary handbook*. Berlin: Walter Gryter. 2008: 97-107.
- . *Cultural Memory and Western Civilization. Arts of Memory*. Cambridge: Cambridge University Press. 2011.
- . «To Remember or to Forget: Which Way Out of a Shared History of Violence?». En ASSMANN, Aleida y Linda SCHORT (eds.). *Memory and Political Change*. New York: Palgrave Macmillan. 2012: 53-71.
- ASSMANN, Aleida and Linda SCHORTT. «Memory and Political Change: Introduction». En ASSMANN, Aleida y Linda SCHORT (eds.). *Memory and Political Change*. New York: Palgrave Macmillan. 2012: 1-16.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica. 1996.
- AUGE, Marc. *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa. 1998.
- . *Los «no-lugares». Espacios del anonimato. Una antropología sobre la Sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa. 2000.
- BAÉZ AYALA, Susana. «Eros y Thánatos en *La voz dormida* de Dulce Chacón». *IV Congreso Virtual sobre la Historia de las Mujeres (del 15 al 31 de octubre del 2012)*. 2012: 1-12. Disponible en línea: https://www.revistacodice.es/publi_virtuales/iv_congreso_mujeres/comunicacione/s/BAEZAYALA.pdf (Última consulta: 13/12/2022).
- BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra. 1990.

- BAJTÍN, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica. 2005.
- BANERJEE, Durba. «Fragmentación en la novela histórica contemporánea sobre la guerra civil española». *Entrehojas: Revista de Estudios Hispánicos*, 8,1. 2018: 1-19.
- BAQUERO ESCUDERO, Ana L. «Un viejo y persistente tópico literario: el manuscrito hallado». *Estudios Románicos*, 16-17. 2007/2008: 219-260.
- BAQUERO GOYANES, Mariano. *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*. Murcia: Secretariado de Publicaciones Universidad de Murcia. 1993.
- BARBOSA DO NASCIMENTO, Magnólia Brasil. «El soldado/poeta, el miedo, la derrota: una lectura de la Segunda Derrota: 1940, de *Los girasoles ciegos*», *Caracol*, 11. 2016: 86-118.
- BARJOLA, Nerea. *Microfísica sexista del poder. El caso Alcàsser y la construcción del terror sexual*. Barcelona: Virus Editorial i Distribuïdora. 2018.
- BARRANQUERO TEXIERA, Encarnación. «Represión, supervivencia y exclusión: la lucha de las mujeres en Andalucía». En EGIDO, Ángeles y Jorge J. MONTES (eds.). *Mujer, franquismo y represión. Una deuda histórica*. Madrid: Editorial Sanz y Torres. 2018: 129-145.
- BARTHES, Roland. *EL susurro del lenguaje: más allá de la escritura*. Barcelona: Paidós. 2002.
- BASABE, Nere. «Memoria histórica, violencia política y crisis de identidades en la nueva narrativa español». En CLAEISSON, Christian (coord.). *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*. Gijón: Hoja de Lata Editorial. 2019: 21-59.
- BEAUVOIR, Simone de. *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra. 2019.
- BECERRA MAYOR, David. *La Guerra Civil como moda literaria*. Madrid: Clave Intelectual. 2015.
- . *Después del acontecimiento. El retorno de lo político en literatura española tras el 15-M*. Manresa: Ediciones Bellaterra (Serie general universitaria). 2021.
- BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes* (ed. de Rolf TIEDEMANN). Madrid: Akal. 2005.
- BERENGUER MARTÍN, Jorge. «*Bartleby, el escribiente* y “Si el corazón pensara dejaría de latir” de *Los girasoles ciegos*: Rendiciones sin pérdida». En MORÓN ESPINOSA, Antonio César y José Manuel RUIZ MARTÍNEZ (coords.). *En teoría*

- hablamos de literatura. Actas del III Congreso Internacional de Aleph*. Granada: Ediciones Dauro. 2007: 136-142.
- BERNECKER, Walther L. «Democracia y superación del pasado: sobre el retorno de la memoria histórica reprimida en España». En OLMOS, Ignacio/ Nikki KEILLHOLZ-RÜHLE (eds.). *La cultura de la memoria. La memoria histórica en España y Alemania*. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert. 2009: 57-76.
- BERTRAND MUÑOZ, Maryse. «La guerra civil española y la creación literaria». *ANTHROPOS. Revista de Documentación Científica de la Cultura*, 148. 1993: 6-25.
- . «La novela histórica, autobiografía y mito (La novela y la guerra civil española desde la Transición)». En ROMERA-CASTILLO, José, Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO y Mario GARCÍA-PAGE (eds.). *La novela histórica a finales del siglo XX. Actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED*. Madrid: Visor Libros. 1996: 19-38.
- . «El trauma de la guerra civil española se prolonga: los novelistas de hoy». *Guerra y Literatura. Actas del XIII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*. 2005: 89-107.
- BEVERLY, John y Hugo ACHUGAR. *La voz de los otros: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar. 2002.
- BOBES NAVES, M.^a Carmen et. al. *Historia de la teoría literaria I, La antigüedad grecolatina*. Madrid: Gredos. 1995.
- BONVALOT, Anne-Laure. «“Si no detenemos esta inicial subversión, los novelistas acabaremos encogidos, acobardados, mudos”: La subversión del género memorialista en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* de Isaac Rosa». *Colloque Subversion(s) dans la littérature et les arts de l'Espagne actuelle, Université Paul Valéry, Montpellier, 21-23 octobre*. 2011: 1-12.
- BRAIDOTTI, Rossi. *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal. 2005.
- . *Transpositions. On Nomadic Ethics*. Cambridge: Polity Press. 2006.
- BRICEÑO, Ximena y Héctor HOYOS. «‘Así se hace literatura’: Historia literaria del olvido en *Nocturno de Chile* y *Soldados de Salamina*». *Revista Iberoamericana*, LXXVI, 232-233. 2010: 601-620.

- BRINGAS, Cinthia, Juan Antonio ENNIS y Mónica MUSCI. «Montaje y memoria en la novela española contemporánea: Isaac Rosa, Benjamín Prado, Javier Cercas». *Informes Científico-Técnicos UNPA*, 6, 1. 2014: 59-70.
- BUENO MAQUEDA, Felipe Tomás. «La ficción de la literatura o la verdad de la guerra: Apuntes, retos y contradicciones en *Los girasoles ciegos*». En VV.AA. *XII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*. 2005: 167-186.
- BUNGÅRD, Ana. «Registros de la imaginación utópica en la ficción memorialista actual: *El lápiz del carpintero*, *Soldados de Salamina* y *Anatomía de un instante*». En HANSEN, Hans Lauge y Juan Carlos CRUZ SUÁREZ (eds.) *La memoria novelada. Hibridación de género y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*. Berna: Peter Lang. 2012: 107-125.
- . «Sombras y huellas del vacío, espacios de imaginación moral: Juan Eduardo Zúñiga, Rafael Chirbes, Alberto Méndez». En CRUZ SUÁREZ, Juan Carlos y Diana GONZÁLEZ MARTIN (eds.). *La memoria novelada II. Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*. Berna: Peter Lang. 2013: 83-101.
- . «Memoria sin lugares». En CECCHINI, Leonardo & Hans Lauge HANSEN (eds.). *Conflictos de la memoria/Memoria de los conflictos. Modelos narrativos de la memoria intergeneracional en España e Italia*. Université de Copenhague: Museum Tusulanum Press. 2014: 141-156.
- . «Voces póstumas que perviven en *Los girasoles ciegos*». En LÓPEZ-GUIL, Itziar y Cristina ALBIZU YEREGUI (eds.). *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez, diez años después*. Madrid: Antonio Machado Libros. 2014: 211-228.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Barcelona: Paidós. 2002.
- . *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós. 2006.
- . *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Barcelona: Paidós. 2006.
- . *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós. 2010.
- . *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós. 2019 [2007].
- BYRON, Kristine. «Writing the Female Revolutionary Self: Dolores Ibárruri and the Spanish Civil War». *Journal of Modern Literature*, 28, 1. 2004: 138-165.

- CABRERO BLANCO, Claudia. «Una resistencia antifranquista en femenino». En NASH Mary (ed.). *Represión, resistencias, memoria: las mujeres bajo la dictadura franquista*. Granada: Editorial Comares S.L. 2013: 119-138.
- CALDERÓN PUERTA, Aránzazu. «La Historia en clave emocional en *Inés y la alegría* de Almudena Grandes». *Studia Romanica Posnaniensia*, 44, 1. 2017: 7-19.
- . *Parias y resistentes. La guerra interminable según Almudena Grandes*. Madrid: Visor Libros. 2021.
- CALVO, Fernando. *La Guerra Civil española. Los libros que nos la contaron*. Córdoba: Almuzara. 2017.
- CAMARERO, Jesús. *La ficción metaliteraria. Semiótica metanarrativa y metatextual*. Saarbrücken (Alemania): Editorial Académica Española. 2014.
- CAMPBELL, Joseph. *El poder del mito*. Barcelona: Emecé Editores. 1991.
- . *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. 1997.
- CAÑA JIMÉNEZ, María del Carmen. «La violencia y los límites de la crítica en la producción contemporánea». *Hispanófila*, 178. 2016: 5-10.
- CÁRCAMO, Silvia. «Reivindicación y cuestionamiento del héroe en la literatura española actual». En Raquel MACCIUCI (dir. y ed.). *Diálogos Transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, Vol. III: Literatura, arte, cine, otros medios: diálogos, cruces y convergencias. La Plata: FAHCE-UNLP. 2011: 1-10. Disponible en línea: <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/31674>> (Última consulta: 13/12/2022).
- CARCELÉN, Jean-François. «Ficción documentada y ficción documental en la narrativa española actual: Ignacio Martínez de Pisón, Isaac Rosa». En CHAMPEAU, Geneviève, Jean-François CARCELÉN y Fernando VALLS (coords.). *Nuevos derroteros de la narrativa española actual: veinte años de creación*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. 2011: 51-68.
- CARRASCO, Cristina. «La sartén por el mango: la cocina como resistencia antifascista en *Inés y la alegría* (2010)». En TALAYA, Helena y Sara FERNÁNDEZ (eds.). *Almudena Grandes. Memoria, compromiso y resistencia*. Granada: Valparaíso Ediciones. 2017: 57-72.
- CASANOVA, Julián. «La Iglesia de Franco y el destino de la mujer». En NASH, Mary (ed.). *Represión, resistencias, memoria: las mujeres bajo la dictadura franquista*. Granada: Editorial Comares S.L. 2013: 95-104.

- CASAS, Ana. «El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual». En CASAS, Ana (ed.). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros. 2012: 9-42.
- . «La construcción del discurso autoficcional: procedimientos y estrategias». En TORO, Vera, Sabine SCHILCKERS y Ana LUENGO (eds.). *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert. 2010: 193-212.
- CASTAÑEDA HERNÁNDEZ, María del Carmen. «Literatura y memoria». *Hipertexto*, 14. 2011: 148-154.
- CASTILLO GÓMEZ, Antonio. «Escribir para no morir. La escritura en las cárceles franquistas». En CASTILLO GÓMEZ, Antonio y Feliciano MONTERO GARCÍA (eds.). *Franquismo y memoria popular. Escritura, voces y representaciones*. Madrid: Siete Mares. 2003: 17-53.
- CASTRO DÍEZ, M.^a Asunción. *La narrativa de Jesús Torbado*. Salamanca: Diputación Provincial de León. 1990.
- CEPEDELLO MORENO, María de la Paz. «Los mecanismos de la interpretación: la eficacia de la ficción en la reconstrucción de la memoria a propósito de *Los girasoles ciegos*». *Studia Romanica Posnaniensia*, 44, 1. 2017: 21-36.
- CERCAS, Javier. *Soldados de Salamina* (ed. Domingo RÓDENAS DE MOYA). Madrid: Cátedra. 2017.
- . *El monarca de las sombras*. Barcelona: Literatura Random House. 2017.
- CERCAS, Javier y David TRUEBA. *Diálogos de Salamina. Un paseo por el cine y la literatura*. Barcelona: Editorial Salvar. 2006.
- CERCÓS i RAICHS, Raquel. «Las influencias krausistas en el pensamiento de Concepción Arenal y Victoria Kent: la lucha por la reforma de las prisiones femeninas». En BERRUEZO ALBÉNIZ, Reyes y Susana CONEJERO LÓPEZ (Coords.). *El largo camino hacia una educación inclusiva: la educación especial y social del siglo XIX a nuestros días: XV Coloquio de Historia de la Educación, Pamplona-Iruñea, 29, 30 de junio y 1 de julio de 2009*. Universidad Pública de Navarra. 2009: 57-68.
- CERVERA GIL, Javier. *La guerra no ha terminado. El exilio español en Francia 1944-1953*. Madrid: Taurus. 2007.
- CHACÓN, Dulce. *La voz dormida*. Madrid: Santillana. 2010.
- CHAMPEAU, Geneviève. «Si te dicen que caí de Juan Marsé: entre desmitificación y mitificación». *Cahiers d'études romanes*, 26. 2013: 183-207.

- . «Les “romans de la mémoire” renouvellent-ils le roman à thèse?». *Bulletin Hispanique*, 118, 1. 2016: 195-214.
- CIFRE WIBROW, Patricia. «Configuración de la memoria en *Soldados de Salamina*». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 18. 2012: 216-230.
- . «Memoria metaficcionalizada en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* de Isaac Rosa». En HANSEN, Hans Lauge y Juan Carlos CRUZ SUÁREZ (eds.). *La memoria novelada hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*. Berna: Peter Lang. 2012: 169-188.
- COLMEIRO, José F. *Memoria histórica e identidad cultural. De la posguerra a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos. 2005.
- . «Re-Collecting Women’s Voices from Prison: The Hybridization of Memories in Dulce Chacón’s *La voz dormida*». En GLENN, Kathleen M. y Kathleen McNERNEY, (eds.). *Visions and Revisions. Women’s Narrative in Twentieth-Century Spain. Foro Hispánico*, 31. 2008: 191-209.
- COLONNA, Vicent. «Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)». En CASAS, Ana (ed.). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros. 2012: 85-122.
- CONTADINI, Luigi. «*Soldados de Salamina*: storia di una salvezza possibile». *Confluenze*, 3, 1. 2011: 208-226.
- CORAZÓN, Alberto. «El luminoso destello del escritor furtivo: una primera aproximación a la biografía de Alberto Méndez». En LÓPEZ-GUIL, Itziar y Cristina ALBIZU YEREGUI (eds.). *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez, diez años después*. Madrid: Antonio Machado Libros. 2014: 41-50.
- CORBALÁN, Ana. «Homenaje a la mujer republicana: Reescritura de la Guerra Civil en *La voz dormida*, de Dulce Chacón y *Libertarias*, de Vicente Aranda». *Crítica hispánica*, 32, 1. 2010: 41-64.
- . «¿Episodios de una guerra interminable como producto de consumo?». En TALAYA, Helena y Sara FERNÁNDEZ (eds.). *Almudena Grandes. Memoria, compromiso y resistencia*. Granada: Valparaíso Ediciones. 2017: 99-115.
- CORBELLINI, Natalia. «Personajes en busca de novelistas: la figura del aparecido en la memoria literaria de la guerra civil y la dictadura española». *Actas del II Congreso Internacional «Cuestiones Críticas»*. 2009: 1-9. Disponible en línea: <http://www.celarg.org/publicaciones/> (Última consulta: 7/7/2019).

- CORREDERA GONZÁLEZ, María. *La guerra civil española en la novela actual. Silencio y diálogo entre generaciones*. Madrid: Iberoamericana Vervuert. 2010.
- CRUZ SUÁREZ, Juan Carlos. «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. 2013: 103-119.
- CRUZ SUÁREZ, Juan Carlos. «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 LÓPEZ-GUIL, Itziar y Cristina ALBIZU YEREGUI (eds.), *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez, diez años después*. Madrid: Antonio Machado Libros. 2014: 105-116.
- CRUZ SUÁREZ, Juan Carlos. «Literatura y memoria RAM». En CRUZ SUÁREZ, Juan Carlos, Hans LAUGE HANSEN y Antolín SÁNCHEZ CUERVO (eds.), *La memoria novelada III. Memorias transnacional y anhelos de justicia*. Berna: Peter Lang. 2015: 183-222.
- CUESTA BUSTILLO, Josefina. *La odisea de la memoria. Historia de la memoria en España. Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial. 2008.
- CUEVAS, Tomasa. *Cárcel de mujeres (1939-1945)*. Barcelona: Ediciones Sirocco. 1985.
- DAASE, Christopher. «Adressing Painful Memories: Apologies as a New Practice in International Relations». En ASSMANN, Aleida y Sebastian CONRAD (eds.). *Memory in a Global Age. Discourses, Practices and Trajectories*. New York: Palgrave Macmillan. 2010: 19-31.
- DÄLLEMBACH, Lucien. *El relato especular*. Madrid: Visor. 1991.
- DAVIDOVITCH, Nadav y Michal ALBERSTEIN. «Trauma y memoria: entre la experiencia individual y colectiva». En MEDINA DOMÉNECH, Rosa M.^a, Beatriz MOLINA RUEDA y María GARCÍA-MIGUEL (eds.). *Memoria y reconstrucción de la paz*. Madrid: Catarata. 2008: 41-58.
- DAVIS, Stuart. «Reading Beyond Cognitive Meaning: Affective Strategies in Novels of the Spanish ‘Memory Boom’». *Bulletin of Hispanic Studies*, 94, 8. 2017: 801-815.
- DEL RÍO SÁNCHEZ, Ángel. «Políticas de la memoria. Movimientos sociales y exhumaciones: la memoria como catarsis para enfrentarse al pasado de la represión franquista». En MEDINA DOMÉNECH, Rosa M.^a, Beatriz MOLINA RUEDA y

- María GARCÍA-MIGUEL (eds.). *Memoria y reconstrucción de la paz*. Madrid: Catarata. 2008: 117-138.
- DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu. 2002.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos. 2002.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Editorial Trotta. 1995.
- . *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta. 1997.
- DÍAZ, Elvire. «Génération et Transition démocratique en espagnols (1975-1986). Le roman mémoriel comme objet générationnel». *HispanismeS, Société des hispanistes français*. 2017: 206-215. Disponible en línea: < <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01700098/document>> (Última consulta: 9/12/2022)
- DI FEBO, Giuliana. *Resistencia y movimiento de mujeres en España 1936-1939*. L'Hospitalet: ICARIA editorial. 1979.
- DOLGUÍN CASADO, Stacey. «Ficción y realidad en Javier Cercas». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 719. 2010: 89-102.
- DOÑA, Juana. *Desde la noche y la niebla. Mujeres en las cárceles franquistas*. Madrid: horas y HORAS, la editorial. 2012.
- DOTRAS, Ana María. *La novela española de metaficción*. Madrid: Ediciones Júcar. 1994.
- EAGLETON, Terry. *La estética como ideología*. Madrid: Editorial Trotta. 2006.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen. 1993.
- EHRLICHER, Hanno. «Batallas del recuerdo. La memoria de la guerra civil en *Land and Freedom* (Ken Loach, 1995) y *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2002)». En POHL, Burkhard y Jörg TÜRSCHMANN (eds.). *Miradas globales: cine español en el cambio de milenio*. Madrid: Iberoamericana Editorial. 2007: 283-305.
- EGIDO LEÓN, Ángeles. *El perdón de Franco. La represión de las mujeres en el Madrid de posguerra*. Madrid: Catarata. 2009.
- . «Ser roja y ser mujer: condicionantes y desencadenantes de la represión de género». En EGIDO, Ángeles y Jorge J. MONTES (eds.). *Mujer, franquismo y represión. Una deuda histórica*. Madrid: Editorial Sanz y Torres. 2018: 15-42.
- . «Reorganización carcelaria y políticas de perdón en la posguerra española (1939-1947). Un ejercicio comparativo». En EGIDO, Ángeles y Jorge J. MONTES (eds.).

- Mujer, franquismo y represión. Una deuda histórica*. Madrid: Editorial Sanz y Torres. 2018: 83-125.
- EGIDO LEÓN, Ángeles y Ana FERNÁNDEZ ASPERILLA (eds.). *Ciudadanas. Militantes. Feministas. Mujer y compromiso político en el siglo XX*. Madrid: Editorial Eneida. 2011.
- ENNIS, Juan Antonio. «Los lectores de Isaac Rosa. Vías de intervención en un campo saturado». *Iº Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. 2008: 1-16. Disponible en línea: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.309/ev.309.pdf> (Última consulta: 10/12/2022).
- . «Todo sobre mi padre: (Pos) memoria y generacionalidad en la narrativa española contemporánea». *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria 18, 19 y 20 de mayo de 2009 La Plata. Estados de la cuestión: Actualidad de los estudios de teoría, crítica e historia literaria*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. 2009: 1-8. Disponible en línea: <<https://core.ac.uk/reader/301038280>> (Última consulta: 13/12/2022).
- . «El idioma de la herida: la lengua del vencido y la escena de perdón en *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez». En MACCIUCI, Raquel 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 (Argentina): Ediciones del lado de acá. 2010: 153-174.
- . «Aparición, anacronismo y retorno: sobre la narrativa de la memoria en España». *Revista Hermeneutic*, 10. 2010/2011: 1-12. Disponible en línea: <<https://publicaciones.unpa.edu.ar/index.php/1/article/view/51/65>> (Última consulta: 10/12/2022).
- ENNIS, Juan Antonio y Néstor BÓRQUEZ. «Contra la saturación: Isaac Rosa, Kevin Vennemann y la literatura de la memoria». *Actas de las X Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*. 17-20 de agosto de 2011. 2011: 203-210.
- ERLL, Astrid. *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio*. Ediciones Uniandes: Bogotá. 2012.
- ESPEJO MURIEL, Carlos. «El universo homérico: hombres y dioses». *Florentia Iliberritana*, 3. 1992: 119-125.

- FABER, Sebastiaan. «The Novel of the Spanish Civil War». En ALTISENT, Marta. E. (ed.). *A companion to the Twentieth-Century Spanish Novel*. Woodbridge (RU): Tamesis. 2008: 77-90.
- . «Literatura como acto afiliativo: la nueva novela de la Guerra Civil (2000-2007)». En ÁLVAREZ-BLANCO, María del Palmar y Toni DORCA (coords.). *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert. 2011: 101-110.
- . «Actos afiliativos, postmemoria y justicia, o ¿qué pintamos los críticos literarios en los estudios de la memoria? Reflexiones sobre el caso español». En CRUZ SUÁREZ, Juan Carlos y Diana GONZÁLEZ MARTIN (eds.). *La memoria novelada II. Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*. Berna: Peter Lang. 2013: 39-52.
- . *Memory Battles of the Spanish Civil War: History, Fiction, Photography*. Nashville (Tennessee): Vanderbilt University Press. 2018.
- FAIX, Dóra. «El autor implícito en la narrativa de Juan Marsé». En «Nuevos caminos del Hispanismo», *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo... 6. Historia y política*, Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), Madrid y Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert. 2010: 148-154.
- FEDERICI, Silvia. *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Madrid: Traficantes de Sueños. 2013.
- . *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños. 2017.
- . *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo*. Madrid: Traficantes de Sueños. 2018.
- . *Ir más allá de la piel. Repensar, rehacer y reivindicar el cuerpo en el capitalismo contemporáneo*. Madrid: Traficantes de Sueños. 2022.
- FERNÁNDEZ MATA, Ignacio. «From invisibility to power: Spanish victims and manipulation of their symbolic capital». *Totalitarian Movements and Political Religions*, 9, 2-3. 2008: 253-264.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia. «Formas de representación de la Guerra Civil en la novela contemporánea española (1990-2005)». *Guerra y Literatura. Actas del XIII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*. 2005: 41-55.

- FERRÁN, Ofelia. «Oppositional Practices in Dulce Chacón's *La voz dormida*: Affirming Women's Testimony and Agency». *Hispanic Issues Series On Line*, 14. 2014: 118-137.
- FERRANDO VALERO, Carles. «Paraísos sesgados. De la intertextualidad pertinente en *Soldados de Salamina*». *Bulletin of Hispanic Studies*, 9, 12. 2014: 147-162.
- FILLIÈRE, Carole. «De la búsqueda de la novela total al encuentro del éxito masivo: la trilogía de José María Gironella y su trayectoria como objeto predilecto de la historia cultural». *Historia Contemporánea*, 32. 2006: 285-310.
- FLORENCHIE, Amélie. «Radiografía de la violencia en la sociedad española contemporánea: la perversión del diálogo en las novelas de Isaac Rosa». En CHAMPEAU, Genevieve, Jean-François CARCELÉN y Fernando VALLS (coords.). *Nuevos derroteros de la narrativa española actual: veinte años de creación*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. 2011: 257-274.
- FOIX, Manuela. «Espacios físicos, emotivos y simbólicos en *La voz dormida* (2002), de Dulce Chacón». En ALMELA, Margarita, María GARCÍA LORENZO, Helena GUZMÁN y Marina SANFILIPPO (coords.). *Mujeres a la conquista de espacios*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia. 2012: 87-110.
- FORTUNATI, Vita y Elena LAMBERTI. «Cultural Memory: A European Perspective». en ERLI, Astrid y Ansgar NÜNNING (eds.). *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary handbook*. Berlin: Walter Gruyter. 2008: 127-137.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de La Piqueta. 1979.
- . «¿Qué es un autor? ». *Litoral*, 9. 1983: 51-82.
- . *Historia de la Sexualidad. I La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI Editores. 1987.
- . *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva. 2012.
- FREUD, Sigmund. «Duelo y melancolía». En *Obras completas. Tomo XIV*. Buenos Aires: Amorrortu Editores. 1992: 235-256.
- FRÖHLINCHER, Peter. *La mirada recíproca. Estudios sobre los últimos cuentos de Julio Cortázar*. Berna: Peter Lang. 1995.
- GAGO, Verónica. *La potencia feminista o el deseo de cambiarlo todo*. Madrid: Traficantes de Sueños. 2019.
- GALIANO JIMÉNEZ, María. «La figura del *Homo Sacer* en *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez». 2014: 1-10. Disponible en línea: <<http://lateinamerika.phil-fak.uni->

koeln.de/fileadmin/sites/aspla/bilder/ip_2014/MariaGaliano_LA_FIGURA_DEL_HOMO_SACER_EN_LOS_GIRASOLES_CIEGOS_DE_ALBERTO_MENENDEZ.pdf> (última consulta: 30/06/2020).

- GALTUNG, Johan. *Violencia Cultural*. Gernika-Lumo: Gernika Gogoratuz. Centro de Investigación por la Paz. Fundación Gogoratuz. 2003.
- GARCÍA, Hugo. «Relatos para una guerra. Terror, testimonio y literatura en la España nacional». *Ayer*, 76, 4. 2009: 143-176.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis. «La recuperación de la memoria histórica en tres novelas españolas». En OREJUDO, Antonio (ed.). *En cuarentena: nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*. Murcia: Universidad de Murcia. 2004. 75-95.
- GARCÍA de LEÓN, Encarnación. «Credibilidad del yo en el universo narrativo». En TSCHILSCHKE, Christian von / Dagmar SCHMELZER (eds.). *Docuficción. Entre ficción y no ficción en la cultura española actual*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert. 2010: 149-170.
- GARCÍA MUÑOZ, Manuel. *Los fusilamientos de la Almudena. La violencia sectaria en Madrid durante la Guerra Civil y la posguerra*. Madrid: La Esfera de los Libros. 2012.
- GARCÍA-NESPEREIRA, Sofía. «El “relato real” de Javier Cercas: La realidad de la literatura». *Confluencia*, 24, 1. 2008: 117-128.
- GENETTE, Gerard. *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen. 1989.
- . *Umbrales*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores. 2001.
- . *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2004.
- . «La autoficción, un género poco serio». En CASAS, Ana (ed.). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros. 2012: 65-84.
- GIL GONZÁLEZ, Antonio J. «Otras malditas novelas sobre la guerra civil: épica, crónica, melodrama, pastiche, metanovela...». En CRUZ SUÁREZ, Juan Carlos y Diana GONZÁLEZ MARTÍN (coords.). *La memoria novelada II: Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*. Berna: Peter Lang. 2013: 212-230.
- GIMBER, Arno. «W.G. Sebald y Alberto Méndez: una atrevida comparación entre la escritura postdictatorial en Alemania y España». En REINSTÄDLER, Janett (ed.). *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las*

- posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*. Madrid/Frankfurt a Main: Iberoamericana/Vervuert. 2011: 181-193.
- GIMÉNEZ, Facundo. «Las derrotas de Alberto Méndez: memoria y duelo en *Los girasoles ciegos* (2004)». *El taco de brea*, 9. 2019: 5-18.
- GIMÉNEZ-FRONTÍN, José Luis. *Camilo José Cela. Texto y contexto*. Barcelona: Montesinos. 1985.
- GINARD, David. «Represión y especificidad de género: en torno a la violencia política contra las mujeres en la España del primer franquismo». En NASH, Mary (ed.). *Represión, resistencias, memoria: las mujeres bajo la dictadura franquista*. Granada: Editorial Comares S.L. 2013: 23-36.
- GÓMEZ BARRANCO, Salvador. «La autoficción frente a las cuestiones de memoria en la literatura: “Soldados de Salamina” de Javier Cercas». *LL Journal*, 10, 1. 2015. 1-22. Disponible en: <<http://lljournal.commons.gc.cuny.edu/2015-1-gomez-barranco-texto>> (Última consulta: 23/06/2019).
- GÓMEZ BRAVO, Gutmaro. *El exilio interior. Cárcel y represión en la España franquista (1939-1950)*. Madrid: Taurus. 2009.
- GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio. *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert. 2006.
- . «A propósito de las fotografías: políticas de reconstrucción histórica en *La noche de los cuatro caminos*, *Soldados de Salamina* y *Enterrar a los muertos*». *Revista Hispánica Moderna*, 61, 2. 2008: 89-105.
- . «La misma guerra para un nuevo siglo: Textos y contextos de la novela sobre la Guerra Civil». En ÁLVAREZ-BLANCO, María del Palmar y Toni DORCA (coords.). *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert. 2011: 111-120.
- . «Inocencia victimológica, prudencialismo liberal y desencanto político en *Los girasoles ciegos*». En LÓPEZ-GUIL, Itziar y Cristina ALBIZU YEREGUI (eds.). *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez, diez años después*. Madrid: Antonio Machado Libros. 2014: 183-200.
- GÓMEZ-PÉREZ, Ana. «Torrente Ballester y el espectro del fascismo: El conflicto de *Javier Mariño*». *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Tomo II) Madrid 6-11 de julio de 1998*. Madrid: Castalia. 2000: 631-636.

- GÓMEZ TRUEBA, Teresa. «El nuevo género de las novelas anti-género». *Letras Hispánicas: Revista de literatura y de cultura*. 4, 1. 2007: 16-27.
- . «“Esa bestia omnívora que es el yo”: el uso de la autoficción en la obra narrativa de Javier Cercas». *Bulletin of Spanish Studies*, 86, 1. 2009: 67-83.
- GONZÁLEZ-ALLENDE, Iker. «Eugenio o Proclamación de la Primavera, de García Serrano: Narrativa Falangista durante la Guerra Civil». *Letras de Deusto*, 34, 102. 2004: 77-100.
- GÓNZALEZ DURO, Enrique. *Las rapadas. El franquismo contra la mujer*. Madrid: Siglo XXI. 2012.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Sofía. «Malditas novelas sobre la Guerra Civil: la revisión de la memoria en dos textos de Isaac Rosa». *Philobiblion*, 2. 2017: 115-125.
- GONZÁLEZ MARTÍN, Diana. «Escribiendo *El vano ayer* junto a Isaac Rosa: las posibilidades temporales de la rememoración». En CRUZ SUÁREZ, Juan Carlos y Diana GONZÁLEZ MARTÍN (coords.). *La memoria novelada II: Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*. Berna: Peter Lang. 2013: 267-281.
- GOROSARRI, María y Eduardo BARINAGA. *No lloréis, lo que tenéis que hacer es no olvidarnos. La Cárcel de Saturrarán y la represión franquista contra las mujeres, a partir de testimonios de supervivientes*. Donostia: Tarttalo. 2008.
- GRACIA, Jordi y Domingo RÓDENAS. *Historia de la literatura española: Derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)*. Barcelona: Crítica. 2010.
- GRANATA de EGÜÉS, Gladys. «Las mujeres en las novelas de la guerra civil española del siglo XXI». *II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. 2011: 1-14. Disponible en línea: <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/31624/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Última consulta: 10/12/2022).
- GRANDES, Almudena. *Inés y la alegría. El ejército de la Unión Nacional Española y la invasión del valle de Arán, Pirineo de Lérida, 19-27 de octubre de 1944*. Barcelona: Tusquets Editores. 2010.
- . *Las tres bodas de Manolita. El cura de Porlier, el Patronato de Redención de Penas y el nacimiento de la resistencia clandestina contra el Franquismo, Madrid, 1940-1950*. Barcelona: Tusquets Editores. 2014.
- GROYS, Boris. *Filosofía del cuidado*. Buenos Aires: La Caja Negra. 2022.

- GUZMÁN ARGUEDAS, María de la Luz. «La desmitificación de España en *Señas de Identidad* de Juan Goytisolo». *Repertorio Americano*, 2. 1996: 112-127.
- HAFTER, Evelyn. «La literatura de Isaac Rosa: nuevas miradas, nuevas preguntas (sobre el pasado reciente)». En MACCIUCI, Raquel y María Teresa POCHAT (dirs.), y Juan Antonio ENNIS (coord.). *Entre la memoria propia y la ajena: tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata (Argentina). Ediciones del lado de Acá (Colección Ámbar literatura, arte, medios, cultura). 2010: 205-229.
- HALBWACHS, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza. 2004.
- . *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos. 2004.
- HANSEN, Hans Lauge. «Auto-Reflection on the Processes of Cultural Re-Memoration in the Contemporary Spanish Memory Novel». En WHITE, Nathan R. *War: Global Assessment, Public Attitudes and Psychosocial Effects*. Nueva York: Ed. Nova Science Publishers Inc. 2013: 87-122.
- . «El patrón de ‘las dos Españas’ en la novela contemporánea de la Guerra civil y el franquismo». En CECCHINI, Leonardo & Hans Lauge HANSEN (eds.). *Conflictos de la memoria/Memoria de los conflictos. Modelos narrativos de la memoria intergeneracional en España e Italia*. Université de Copenhague: Museum Tusulanum Press. 2014: 99-114.
- . «Memoria agonística en *Los girasoles ciegos*». En LÓPEZ-GUIL, Itziar y Cristina ALBIZU YEREGUI (eds.). *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez, diez años*. Madrid: Antonio Machado Libros. 2014: 87-104.
- . «Formas globales e historias locales. Influencias transicionales en la narrativa actual sobre la guerra civil». En CRUZ SUÁREZ, Juan Carlos, Hans Lauge HANSEN y Antolín SÁNCHEZ CUERVO (eds.). *La memoria novelada III. Memoria transnacional y anhelos de justicia*. Berna: Peter Lang. 2015: 123-150.
- HANSEN, Hans Lauge y Juan Carlos CRUZ SUÁREZ. «Literatura y memoria cultural en España (2000-2010)». En Hans Lauge Hansen y Juan Carlos Cruz Suárez (eds.). *La memoria novelada: Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*. Berna: Peter Lang. 2012: 21-41.
- HARTH, Dietrich. «The Invention of Cultural Memory». En ERLI, Astrid y Ansgar NÜNNING (eds.). *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary handbook*. Berlin: Walter Gryter. 2008: 85-96.

- HEINE, Hartmut. «El Partido Comunista Español y la organización del fenómeno guerrillero». En ARÓSTEGUI, Julio y Jorge MARCO (eds.). *El último frente. La resistencia armada antifranquista en España 1939-1942*. Madrid: Catarata. 2008: 81-97.
- HELLER, Agnes. «Memoria cultural, identidad y sociedad civil». *Indaga: Revista Internacional de Ciencias Sociales y Humanas= International Review of Social and Human Sciences*, 1. 2003: 5-18.
- HERMAS, Hub. «El silencio llevado al cine: Cercas, Trueba y los *Soldados de Salamina*». *Foro Hispánico*, 32. 2008: 77-99.
- HERNÁNDEZ HOLGADO, Fernando. *Mujeres encarceladas. La prisión de Ventas: de la República al franquismo, 1931-1941*. Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia. 2003.
- . «Cárcel de ventas: los mecanismos de la represión femenina. Entre la historia y la memoria». En NASH, Mary (ed.). *Represión, resistencias, memoria: las mujeres bajo la dictadura franquista*. Granada: Editorial Comares S.L. 2013: 53-62.
- HERNANDO, Almudena. *La fantasía de la individualidad: Sobre la construcción sociohistórica del sujeto moderno*. Madrid: Traficantes de Sueños. 2018.
- HERRERA JARAMILLO, Carlos José. «La reconciliación y sus conceptos relacionados: justicia, verdad, reparación y proyecto democrático». En MEDINA DOMÉNECH, Rosa M.^a, Beatriz MOLINA RUEDA y María GARCÍA-MIGUEL (eds.). *Memoria y reconstrucción de la paz*. Madrid: Catarata. 2008: 201-216.
- HERZBERGER, David K. *Narrating the Past. Fiction and Historiography in Postwar Spain*. Durham and London: Duke University Press. 1995.
- HIRSCH, Marianne. «Surviving images: Holocaust photographs and the work of postmemory». *The Yale Journal of Criticism*, 14, 1. 2001: 5-37.
- . *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Editorial Carpe Noctem. 2015.
- HUESO FIBLA, Silvia. «Las estrategias paraliterarias en *Soldados de Salamina*». *Líquids. Revista d'estudis literaris ibèrics*, 2. 2008: 1-14. Disponible en línea: www.uv.es/liquids/articles/salamina.pdf (Última consulta: 7/7/2019).
- HUPFELDT NIELSEN, Jan. «Ironía y sinceridad. *El vano ayer* de Isaac Rosa entre metaficción y compromiso». En CRUZ SUÁREZ, Juan Carlos y Diana GONZÁLEZ MARTÍN (coords.). *La memoria novelada II: Ficcionalización, documentalismo y*

- lugares de memoria en la narrativa memorialista española*. Berna: Peter Lang. 2013: 249-266.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative. The Metafictional Paradox*. London: Methuen & Co. 1984.
- . *A poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Londres: Routledge. 1988.
- . *The Politics of Postmodernism*. London and New York: Routledge. 1989.
- . *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Chicago: University of Illinois Press. 2000.
- HUYSEN, Andreas. *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge. 1995.
- . *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica. 2002.
- . *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford CA: Stanford University Press. 2003.
- INGENSCHAY Dieter. «Crisis e (in)dignidad en la novela actual (de la lengua castellana). Hispanismo y literaturas hispánicas frente a nuevos desafíos». *Eu-topías: revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, 8. 2014: 29-38.
- IRIGARAY, Luce. *Espéculo de otra mujer*. Madrid: Akal. 2007.
- ISER, Wolfgang. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus. 1987.
- IZQUIERDO, José María. «La narrativa del nieto del derrotado. Últimas novelas sobre la Guerra Civil española». *Actas del IV Congreso Nacional de Anpe-Norge (Asociación Noruega de Profesores de Español): Un ciclo con la reforma educativa «Kunnskapsløftet». ¿Nuevas perspectivas para el español?. Kristiansand, del 19 al 21 de septiembre de 2012*. 2013: 1-18 Disponible en línea: <<https://www.educacionyfp.gob.es/dam/jcr:a679b07b-7241-470c-8edb-814ef64eace2/2013-esp-16-ivcongreso-anpe-izquierdo-pdf.pdf>> (Última consulta: 10/12/2022).
- JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós. 1991.
- JAUSS, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus. 1992.
- JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores. 2002.

- JUAN GINÉS, Luis Javier. *El espacio en la novela española contemporánea*. [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid. 2004.
- JULIÁ, Santos. «¿Falange liberal o intelectuales fascistas». *Claves de Razón Práctica*, 121. 2002: 3-18.
- . «De hijos a nietos: memoria e historia de la Guerra Civil en la transición y en la democracia». En OLMOS, Ignacio/ Nikki KEILLHOLZ-RÜHLE (eds.). *La cultura de la memoria. La memoria histórica en España y Alemania*. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert. 2009: 77-88.
- JÜNKE, Claudia. «“Pasarán lo años y olvidaremos todo”: la Guerra Civil como lugar de memoria en la novela y el cine actuales en España». en WINTER, Ulrich (ed.). *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana. 2006: 101-129.
- . «¿Hacia una memoria transcultural? Reflexiones acerca de la narrativa memorialista española actual». En HANSEN, Hans Lauge y Antolín SÁNCHEZ CUERVO (eds.). *La memoria novelada III: memoria transnacional y anhelos de justicia*. Berna: Peter Lang. 2015: 151-166.
- KAPLAN, Temma. «Conciencia femenina y acción colectiva: el caso de Barcelona, 1910-1918». En AMELANG, James S. y Mary NASH (eds.). *Historia y Género: Las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim-IVEI. 1990: 267-296.
- KELLMAN, Steven G. *The Self-Begetting Novel*. London: the MacMillan Press. 1980.
- KIENBERGER, Antonia. «El pasado no cesa de pesar. Reflexiones sobre *El vano ayer* por Isaac Rosa Camacho». En TSCHILSCHKE, Christian Von / Dagmar SCHMELZER (eds.). *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert. 2010: 283-299.
- KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press. 1982.
- LACAN, Jacques. *Seminario. Libro 7: La ética del psicoanálisis 1959-1960*. Buenos Aires: Paidós. 1988.
- LaCAPRA, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 2014.
- LANGA PIZARRO, Mar. «La novela histórica española en la transición y en la democracia». *Anales de Literatura Española*, 17. 2004: 107-120.

- LANGLE de PAZ, Teresa. *La rebelión sigilosa. El poder transformador de la emoción feminista*. Icaria Editorial: Barcelona. 2010.
- . *La urgencia de vivir. Teoría feminista de las emociones*. Barcelona: Anthropos. 2018.
- LARRAZ, Fernando. «La Guerra Civil en la última ficción narrativa española». *Studia Storica. Historia contemporánea*, 32. 2014: 345-356.
- LARSON, Kajsja C. «Te acuerdas?: Phosthetic Memories of Traumatic Experience in Dulce Chacón's *La voz dormida* (2002)». *Océanide*, 7. 2015: 1-12. Disponible en línea: < <https://oceanide.es/index.php/012020/article/view/12/94> > (Última consulta: 10/12/2022).
- LAZAR, Mirela Ioana. «Una isla en el mar rojo, por W. Fernández Flórez: Un fruto doblemente amargo de la guerra civil española». *Studia Ubb Philologia*, LVII, 1. 2012: 119-135.
- LeBRETON, David. *El silencio. Aproximaciones*. Madrid: Ediciones Sequitur. 2006.
- LEDESMA, José Luis. «Las mujeres en la represión republicana: Apuntes sobre un “ángulo muerto” de la guerra civil española». en NASH, Mary y Susana TAVERA (eds.). *Las mujeres y las guerras. El papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea*. Barcelona: Icaria. 2003: 441-458.
- LEGGOT, Sarah. «Memory, Postmemory, Trauma: The Spanish Civil War in Recent Novels by Women». *Flinders University Languages Group Online Review*, 4, 1. 2009: 25-33.
- LEJEUNE, Philippe. «El pacto autobiográfico». *Anthropos: Boletín de información y documentación* (Extra: dedicado a La autobiografía y sus problemas teóricos: Estudios de investigación documental), 29. 1991: 47-62.
- . *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion. 1994.
- . «El pacto autobiográfico, veinticinco años después». En FERNÁNDEZ PRIETO, Celia y M.^a Ángeles HERMOSILLA ÁLVAREZ (eds.). *Autobiografía en España: Un balance. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba de 25 al 27 de octubre*. Madrid: Visor Libros. 2001: 159-172.
- LERNER, Gerda. *La creación del patriarcado*. Pamplona-Iruña: Katakarak Liburuak. 2017.
- . *La creación de la conciencia feminista. Desde la Edad Media hasta 1870*. Pamplona-Iruña: Katakarak. 2019.
- LEVI, Primo. *Trilogía de Auschwitz*. Barcelona: El Aleph Editores. 2006.

- . *Vivir para contarlo. Escribir tras Auschwitz* (ed. de Arnold I. DAVIDSON). Barcelona: Ediciones Alpha Decay. 2010.
- LIIKANEN, Elina. «Novelar para recordar: la posmemoria de la guerra civil y el franquismo en la novela española de la democracia. Cuatro casos». *Congreso Internacional. La Guerra Civil Española, 1936-1939*. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Universidad de Santiago de Compostela. 2006: 1-21. Disponible en línea:
<https://www.researchgate.net/publication/28210957_Novelar_para_recordar_la_posmemoria_de_la_Guerra_Civil_y_el_franquismo_en_la_novela_espanola_de_la_democracia_Cuatro_casos> (Última consulta 11/12/2022)
- . «La novela como viaje al pasado: El modo vivencial de representar la Guerra Civil y la dictadura franquista en la novela española actual». En CECCHINI, Leonardo y Hans Lauge HANSEN (eds.). *Conflictos de la memoria/Memoria de los conflictos: Modelos narrativos de la memoria intergeneracional en España et Italia*. Copenhague: Museum Tusulanums Forlag. 2015: 115-125.
- LINDSTRÖM LEO, Ingrid. «Un mosaico de narraciones situadas en la posguerra española: *Inés y la alegría* (2010) de Almudena Grandes». *Tejuelo*, 15. 2012: 85-100.
- LLORED, Yannick. «Literatura y crítica más allá de las generaciones: Juan Goytisolo e Isaac Rosa». En KUNZ, Marco y Sonia GÓMEZ (eds.). *Nueva narrativa española*, Barcelona: LINKGUA Ediciones. 2014: 281-303.
- LLUCH PRATS, Javier. «La dimensión metaficcional en la narrativa de Javier Cercas». *Associazione Ispanisti Italiani (AISPI). Actas XXII*. 2004: 293-306.
- LÓPEZ-GUIL, Itziar. «Literatura y compasión en la “Segunda derrota” de *Los girasoles ciegos*». En LÓPEZ-GUIL, Itziar y Cristina ALBIZU YEREGUI (eds.). *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez, diez años después*. Madrid: Antonio Machado Libros. 2014: 165-182.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Antonio D. *Cruz, bandera y caudillo. El campo de concentración de Castuera*. Badajoz: CEDER-La Serena. 2009.
- LOUGH, Francis. «Ideology, Affect and the Body in Alberto Méndez’s *Los girasoles ciegos*». *Bulletin of Hispanic Studies*, 94, 8. 2017: 847-861.
- LOUIS, Annick. «Sin pacto previo explícito: el caso de la autoficción». En TORO, Vera, Sabine SCHILCKERS y Ana LUENGO (eds.). *La obsesión del yo. La auto(r)ficción*

- en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert. 2010: 73-96.
- LU, Yu. «Despertar la voz dormida de las vencidas. Análisis sobre la narradora singular y protagonistas plurales en *La voz dormida* de Dulce Chacón». *Revista Historia Autónoma*, 5. 2014: 119-132.
- LUENGO, Ana. *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la guerra civil española en la novela contemporánea*. Berlín: Verlag Walter Frey. 2004.
- LYOTARD, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1984.
- MACCIUCI, Raquel. «La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario». En MACCIUCI, Raquel y M^a Teresa POCHAT (dirs.), y Juan Antonio ENNIS (coord.). *Entre la memoria propia y la ajena: tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: Ediciones del lado de acá. 2010-2011: 17-42.
- MANGINI, Shirley. *Recuerdos de la resistencia. La voz de las mujeres de la guerra civil española*. Barcelona: Ediciones Península. 1997.
- MALLORQUÍ-RUSCALLEDA, Enric. «Responsabilidad, memoria y testimonio en *Soldados de Salamina* de Javier Cercas». *Hispanic Research Journal*, 15, 3. 2014: 256-270.
- MARTIN, Robert A. «Hemingway's *For Whom the Bell Tolls*: Fact into Fiction». *Studies in American Fiction*, 15, 2. 1987: 219-225.
- MARTÍN GALVÁN, Juan Carlos. *Voces silenciadas. La memoria histórica en el realismo documental de la narrativa española del siglo XXI*. Madrid: Ediciones Libertarias. 2009.
- MARTÍN GIJÓN, Mario. «Una novela rescatada del olvido: Profunda retaguardia de José Herrera Petere». *Anuario de Estudios Filológicos*, 31. 2008: 85-96.
- . «Un cambio de paradigma en la novela de la memoria. Sobre *El vano ayer* (2004) y *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007) de Isaac Rosa». *Études Romanes de Brno*, 33, 2. 2012: 33-41.
- . «Performatividad y deconstrucción de la novela de la memoria. Sobre *El vano ayer* (2004) y *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007) de Isaac Rosa». En HANSEN, Hans Lauge y Juan Carlos CRUZ SUÁREZ (eds.). *La memoria novelada hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*. Berna: Peter Lang. 2012: 157-168.

- MARTÍN MARTÍN, Juan Manuel. «Ficcionalizar el recuerdo: del silencio a la memoria cultural. Dulce Chacón –*La voz dormida* (2002)–». En CRUZ SUÁREZ, Juan Carlos y Diana GONZÁLEZ MARTÍN (eds.). *La memoria novelada II: Ficcionalización, documentalismo, y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*. Berna: Peter Lang. 2013: 123-138.
- MARTÍNEZ, María Victoria. «Recuerdos de la desmemoria. La memoria crítica del “vano ayer”, según Isaac Rosa». *Actas del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. Universidad Nacional de La Plata. 2008: 1-10. Disponible en línea: <<https://www.aacademica.org/000-095/68.pdf>> (Última consulta: 11/12/2022).
- MARTÍNEZ de BAÑOS, Fernando. *Hasta su total aniquilación: El Ejército contra el maquis en el Valle de Arán y en el Ato Aragón, 1944-1946*. Madrid: Almena Ediciones. 2002.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María. «Cuatro novelas españolas “de” y “en” la guerra civil (1936-1939)». *Bulletin Hispanique*, 85, 3. 1983: 281-298.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Adriana. «Rojas: la construcción de la mujer republicana en la memoria de España». *Alpha*, 22. 2006: 127-141.
- MARTÍNEZ MALER, Odette. «Los testimonios de las mujeres de la guerrilla antifranquista de León-Galicia (1939-1951)». En ARÓSTEGUI, Julio y Jorge MARCO (eds.). *El último frente. La resistencia armada antifranquista en España 1939-1942*. Madrid: Catarata. 2008: 313-328.
- MARTÍNEZ RUBIO, José. «Del documento como verdad al documento como mentira; apropiaciones de la ficción en la novela española actual». En BOADAS, Sonia, Félix Ernesto CHÁVEZ y Daniel GARCÍA VICENS (eds.). *La tinta a la clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*. Barcelona: Promoción y Publicaciones Universitarias. 2012: 413-422.
- . «Investigaciones de la memoria: el olvido como crimen». En HANSEN, Hans Lauge y Juan Carlos CRUZ SUÁREZ (eds.). *La memoria novelada hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*. Berna: Peter Lang. 2012: 69-82.
- . «Identidades enlazadas. Memoria, democracia e indignación: diálogos intergeneracionales en la España del siglo XXI». *Olivar*, 14, 20. 2013: 1-23. Disponible en línea:

https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2013v14n20a11/pdf_60

(Última consulta: 11/12/2022).

- . *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica*. Barcelona: Editorial Anthropos. 2015.
- MARTÍNEZ RUS, Ana. *Milicianas. Mujeres republicanas combatientes*. Madrid: Los libros de la Catarata. 2018.
- MARTORELL, Manuel. *Jesús Monzón, el líder comunista olvidado por la Historia*. Villava-Atarrabia: Pamiela. 2000.
- MASSUMI, Brian. *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*. Durham & London: Duke University Press. 2002.
- MATA INDURAIN, Carlos. «La guerra civil y la ideología falangista en *La fiel infantería*, de R. García Serrano». *ANTHROPOS. Revista de Documentación Científica de la Cultura*, 148. 1993: 83- 86.
- MATE, Reyes. «Historia y memoria. Dos lecturas del pasado». En OLMOS, Ignacio/ Nikki KEILLHOLZ-RÜHLE (eds.). *La cultura de la memoria. La memoria histórica en España y Alemania*. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert. 2009: 19-38.
- MATOS-MARTÍN, Eduardo. *Thinking biopolitics: reflections on Franco's dictatorship through contemporary fiction*. Tesis doctoral dirigida por la Dra. Cristina Moreiras-Menor. Michigan, Universidad de Michigan. 2010.
- MATOUSEK, Amanda L. «La desmitificación de “la mujer roja”: La contrahistoria de las dictaduras militares en España y la Argentina a través de dos textos de Dulce Chacón y Alicia Partnoy». *Letras Hispanas*, 5, 2. 2008: 67-83.
- McHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*. London-New York: Routledge (Taylor & Francis Group). 2004.
- MECKE, Jochen. «La mentira de las verdades». En TSCHILSCHKE, Christian von / Dagmar SCHMELZER (eds.). *Docuficción. Entre ficción y no ficción en la cultura española actual*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Vervuert. 2010: 201-220.
- . «En busca de una estética postdictatorial: Guerra Civil y dictadura en las novelas de Isaac Rosa». En REINSTÄDLER, Janett (ed. lit.). *Escribir después de la dictadura: la producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*. Madrid: Iberoamericana. 2011: 121-135.
- MÉNDEZ, Alberto. *Los girasoles ciegos*. Barcelona: Anagrama. 2013 [2004].

- MERLO, Philippe. «Si la maternidad en *La voz dormida* de Dulce Chacón: mater amorosa, mater dolorosa, stábat mater». *Hermenéutiques*, 26. 2013: 305-322.
- MILQUET, Sophie. «“Don’t let my name fade into history”: *La voz dormida* by Dulce Chacón, a feminine “site of memory”?». En PETRITSCH, Wolfgang y Vedran DŽIHIC (eds.). *Conflict and memory: bridging past and future in [south east] Europe*. Baden-Baden: Nomos Publishers. 2010: 129-141.
- . «Escribir el trauma en femenino: las obras de Agustín Gómez-Arcos y Dulce Chacón». *Bulletin of Spanish Studies*, 89, 7-8. 2012: 109-121.
- MINARDI, Adriana. «Las tramas de la historia entre la memoria, la utopía y la guerra: *Herrumbrosas lanzas* de Juan Benet y *El laberinto mágico* de Max Aub». En *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo... 6. Historia y política*, CIVIL, Pierre y Françoise CRÉMOUX (eds.). Madrid y Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert. 2010: 192-201.
- MOLINERO RUIZ, Carme. «¿Memoria de la represión o memoria del franquismo?». en JULIÁ, Santos (coord.). *Memoria de la guerra y del franquismo*. Madrid: Taurus Ediciones. 2006: 219-246.
- MONTERO, Remedios. *Historia de Celia. Recuerdos de una guerrillera antifascista*. Barcelona: Ediciones Octaedro. 2004.
- MONTES SALGUERO, Jorge M. «Mujeres en las cárceles franquistas». En EGIDO LEÓN, Ángeles y Ana FERNÁNDEZ ASPERILLA (eds.). *Ciudadanas. Militantes. Feministas. Mujer y compromiso político en el siglo XX*. Madrid: Editorial Eneida. 2011: 75-130.
- MONTES SALGUERO, Jorge M. «Ser presa y ser mujer: la intolerancia del sistema carcelario franquista». En EGIDO, Ángeles y Jorge J. MONTES (eds.). *Mujer, franquismo y represión. Una deuda histórica*. Madrid: Editorial Sanz y Torres. 2018: 43-63.
- MORALES, José Ricardo. «Desde el destierro. El saber del recuerdo». *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional*. 1995: 111-122.
- MORCILLO, Aurora G. «El género en lo imaginario el “ideal católico femenino” y estereotipos sexuados bajo el franquismo». En NASH, Mary (ed.). *Represión, resistencias, memoria: las mujeres bajo la dictadura franquista*. Granada: Editorial Comares S.L. 2013: 71-94.

- MORENO, Mónica. «La dictadura franquista y la represión de las mujeres». En NASH, Mary (ed.). *Represión, resistencias, memoria: las mujeres bajo la dictadura franquista*. Granada: Editorial Comares S.L. 2013: 1-22.
- MORENO GÓMEZ, Francisco. «El maquis: obrerismo, republicanismo y resistencia». En ARÓSTEGUI, Julio y Jorge MARCO (eds.). *El último frente. La resistencia armada antifranquista en España 1939-1942*. Madrid: Catarata. 2008: 59-80.
- MORENO-NUÑO, Carmen. *Las huellas de la Guerra Civil. mito y trauma en la narrativa de la España democrática*. Madrid: Ediciones Libertarias. 2006.
- MUNERA SÁNCHEZ, Isabel. «Las grandes olvidadas: las mujeres españolas en la Resistencia francesa». *Germinal*, 2. 2006: 59-68.
- NAVAJAS, Gonzalo. «La transhistoria en la textualidad escrita y visual: Unamuno, Auster, Cercas». En TSCHILSCHKE, Christian von / Dagmar SCHMELZER (eds.). *Docuficción. Entre ficción y no ficción en la cultura española actual*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Vervuert. 2010: 171-180.
- NAVAL, María Ángeles. «Memoria de la Transición en la novela española de los 2000». En PEÑA ARDID, Carmen (Coord.). *Historia Cultural de la Transición: pensamiento crítico y ficciones en literatura, cine y televisión*. Madrid: Editorial Catarata. 2019: 98-117.
- NASH, Mary. *Rojas. Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Madrid: Taurus. 1999.
- NASH, Mary y Susana TAVERA. «Introducción». En NASH, Mary y Susana TAVERA (eds.). *Las mujeres y las guerras. El papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea*. Barcelona: Icaria. 2003: 9-16.
- NORA, Pierre. *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Montevideo: Uruguay. 1992.
- NOYARET, Natalie. «Lieux de curiosité et curiosité des lieux dans les romans d'Isaac Rosa». Intervención en el seminario del Grupo Laslar en la Universidad de Caen Normandíe, 24 de enero 2013: 1-15. Disponible en línea: <https://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/sites/default/files/public/laslar/docs/Art.%20Natalie%20Noyaret%20Lieux%20de%20curiosit%C3%A9%20et%20curiosit%C3%A9%20des%20lieux%20dans%20les%20romans%20d%27Isaac%20Rosa.pdf> (Última consulta: 26 de junio de 2021).
- NUCKOLS, Anthony. «La novela contemporánea como instrumento de duelo. *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez». *Revista Internacional de Estudios Vascos*, 8. 2011: 180-199.

- NÚÑEZ DÍAZ-BALART, Mirta y Antonio ROJAS FRIEND. *Consejo de guerra. Los fusilamientos en el Madrid de la posguerra (1939-1945)*. Madrid: Compañía Literaria S.L. 1997.
- OAKIN, Mazal. «La reinscripción del rol de la mujer en la Guerra Civil española: *La voz dormida*». *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 43. 2010: 1-18. Disponible en línea: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero43/vozdorm.html> (Última consulta: 11/12/2022).
- OREJAS, Francisco G. *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid: Arco/Libros. 2003.
- OROPESA, Salvador A. «*Madrid de Corte a Checa* (1938) de Agustín de Foxá: La Novela Falangista». *Letras peninsulares*, 18,1. 2005: 221-237.
- ORSINI-SAILLET, Catherine. «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. 2006: 1-16.
- . «Del pacto referencial a la ficción: *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas». En CASAS, Ana (ed.). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros. 2012: 283-304.
- ORTEGA, José. «Arturo Barea, novelista español en busca de su identidad». *Symposium*, 254. 1971: 377-391.
- OVIDIO. *Las metamorfosis*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos. 2008.
- PALOMARES, José. «Literatura y poder: una interpretación en clave simbólica de *Los girasoles ciegos*». *Impossibilia*, 3. 2012: 136-149.
- PAPOULIAS, Constantina. «From the Agora to the Junkyard. Social memory and psychic materialities». En RADSTONE, Susannah y Katharine HODGKIN (eds.). *Regimes of Memory*. London and New York: Routledge. 2003: 114-130.
- PARDO, José Luis. *La intimidad*. Valencia: Pre-Textos. 1996.
- PASCUAL GAY, Juan. «Mimesis y ficción autobiográfica en *Antagonía*». *La Experiencia Literaria*, 14-15. 2007: 155-163.
- PATEMAN, Carole. *El contrato sexual*. Barcelona: Anthropos. 1995.
- PEREIRA, Flavio. «El perdón como desafío hacia la reconciliación históricas traumáticas en *El corazón helado* de Almudena Grandes y *Soldados de Salamina* de Javier Cercas». En HANSEN, Hans Lauge y Juan Carlos CRUZ SUÁREZ (eds.). *La memoria novelada. Hibridación de géneros y metaficción en la novela española*

- sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*. Berna: Peter Lang. 2012: 145-156.
- PEREÑA, Francisco. «El capitán Alegría y Walter Benjamín». *Viento Sur*, 100. 2009: 175-186.
- PÉREZ, Soledad. «¿Qué pasa, mamá? La representación de la infancia de la post-guerra civil española en Los girasoles ciegos (relato y película)». *II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidad y Ciencias de la Educación. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. 2011: 1-8. Disponible en línea: <https://www.aacademica.org/000-042/26> (Última consulta: 11/12/2022).
- PÉREZ FONTDEVILLA, Aina y Meri TORRAS FRANCÉS. «Hacia una *biografía* del concepto de autor». En PÉREZ FONTDEVILLA, Aina y Meri TORRAS FRANCÉS (comps. y eds.). *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid: Arco Libros. 2016: 11-54.
- PERIS BLANES, Jaume. «Últimas noticias de la guerra. Procesos de novelización en las nuevas narrativas históricas sobre la Guerra Civil Española». *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 43. 2009.
- . «Hubo un tiempo no tan lejano... Relatos y estéticas de la memoria e ideología de la reconciliación en España». *425°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 4. 2011: 35-55.
- . «Los agujeros del “relato real”. Usos del archivo y del testimonio en *Soldados de Salamina*». *Archivos de la Filmoteca*, 70. 2012: 139-150.
- PIERA, Carlos. *La moral del testigo. Ensayos y homenajes*. Madrid: Antonio Machado Libros. 2012.
- PIÉROLA, José. «El envés de la historia. (Re)construcción de la historia en *Estrella distante* de Roberto Bolaño y *Soldados de Salamina* de Javier Cercas». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 65. 2007: 241-258.
- PIÉROLA NARVARTE, Gemma. *Mujer e ideología en la dictadura franquista. Navarra (1939-1960)*. Arre (Navarra): Pamiela. 2018.
- PLAMPER, Jan. *The History of Emotions. An Introduction*. Oxford: Oxford University Press. 2012.
- POCIELLO SAMPÉRIZ, Ana. «Inés y la alegría: Women in the Resistance against Franco». *Mediterranean Journal of Social Science*, 4, 9. 2013: 262-270.

- POLVERINI, Sara. «La época franquista entre historia y metaliteratura en *El vano ayer*, de Isaac Rosa». En GARCÍA-REIDY, Alejandro, Luis María ROMEU-GALLART, Eva SOLER, Luz Celestina SOUTO (coords.). *Páginas que no callan. Historia, memoria e identidad en la literatura hispánica*. Valencia: Universitat de València. 2014: 45-54.
- . «La Guerra Civil en Almudena Grandes: realismo y memoria». En AUGUST-ZAREBSKA, Agnieszka and Trinidad MARÍN VILLORA (eds.). *Guerra, Exilio, Diáspora. Aproximaciones literarias e históricas*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego. 2014: 97-104.
- PORTELA, Edurne. «Hijos del silencio: Intertextualidad, paratextualidad y postmemoria en *La voz dormida* de Dulce Chacón». *Revista de Estudios Hispánicos*, 41. 2007: 1-21. Disponible en línea: https://edurneportela.files.wordpress.com/2016/07/chacon_reh.pdf (Última consulta: 11/12/2022).
- . «La escritura de la memoria en la nueva narrativa en español: una perspectiva transatlántica». En ÁLVAREZ-BLANCO, María del Palmar y Toni DORCA (coords.). *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010): un diálogo entre creadores y críticos*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert. 2011: 189-198.
- . *El eco de los disparos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg. 2016.
- POTOK, Magda. *El malestar. La narrativa de mujeres en la España contemporánea*. Poznan (Pol): Wydawnictwo Naukowe UAM. 2010.
- . «“Esa historia no puede contarse”. La dificultad de representar el pasado en dos novelas de Javier Cercas». *Studia Romanica Posnaniensia*, 40, 2. 2013: 133-142.
- POZO GARCÍA, Antonio. «Personaje de sí mismo: verdad y mentira en la narrativa de Javier Cercas». *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 15. 2017: 82-109.
- POZUELO YVANCOS, José María. *Poética de la ficción*. Madrid: Editorial Síntesis. 1993.
- . «Teoría de la narración». En VILLANUEVA, Darío (Coord.). *Curso de Teoría de la Literatura*. Madrid: Taurus. 1994: 219-240.
- . *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes D.L. 2012.
- . «“Figuración del Yo” frente a la autoficción». En CASAS, A. (comp.). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros. 2012: 151-173.

- . «Cohesión narrativa en *Los girasoles ciegos*». En LÓPEZ-GUIL, Itziar y Cristina ALBIZU YEREGUI (eds.). *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez, diez años después*. Madrid: Antonio Machado Libros. 2014: 201-210.
- . *La novela española del siglo XXI*. Madrid: Cátedra. 2017.
- PRELIPCEAN, Alina-Viorela. «*La voz dormida* o la historia silenciada de las mujeres durante la posguerra civil española». *Meridian Critic*, 1, 30. 2018: 121-126.
- PRINCE, Gerald. «Introduction to the Study of the Narratee». En ÓNEGA, Susana y José Ángel GARCÍA LANDA (eds.). *Narratology*. Londres y Nueva York: Longman Group Limited. 1996: 190-202.
- PULGARÍN, Amalia. *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*. Madrid: Fundamentos. 1995.
- QUÍLEZ ESTEVE, Laia. «“Pelonas” y rapadas: imágenes trofeo e imágenes-denuncia de la represión de género ejercida durante la Guerra Civil española». *Hispanic Review*, 86, 4. 2018: 487-509.
- RADSTONE, Susannah. «Working with Memory: An Introduction». En RADSTONE, Susannah (ed.). *Memory and Methodology*. London: Bloomsbury. 2000: 1-24.
- RADSTONE, Susannah and Katharine HODGKIN. «Regimes of Memory: An Introduction». En RADSTONE, Susannah y Katharine HODGKIN (eds.). *Regimes of Memory*. London and New York: Routledge. 2003: 1-22.
- RAMOS, María Laura. «Mirada, reflejo y ocultamiento en *Los girasoles ciegos*». *II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidad y Ciencias de la Educación. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. 2011: 1-8. Disponible en línea: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2823/ev.2823.pdf (Última consulta: 11/12/2022).
- RAMOS MESONERO, Alicia. «Realidad y ficción en *Memoria de las presas de Franco* y *La voz dormida*». En EGIDO, Ángeles y Jorge J. MONTES (eds.). *Mujer, franquismo y represión. Una deuda histórica*. Madrid: Editorial Sanz y Torres. 2018: 401-435.
- REIG TAPIA, Alberto. «Cultura política y vía pacífica a la democracia. El miedo y el olvido en la transición española». En OLMOS, Ignacio/ Nikki KEILLHOLZ-RÜHLE (eds.). *La cultura de la memoria. La memoria histórica en España y Alemania*. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert. 2009: 107-128.

- RESINA, Joan Ramon. «¿Para qué la memoria? Consideraciones sobre una política del duelo». En MEDINA DOMÉNECH, Rosa M^a, Beatriz MOLINA RUEDA y María GARCÍA-MIGUEL (eds.). *Memoria y reconstrucción de la paz*. Madrid: Catarata. 2008: 31-40.
- RIFFATERRE, Michael. *Fictional Truth*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 1993.
- RICOEUR, Paul. *Memoria, historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina. 2000.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (ed.). «Prólogo» de CERCAS, Javier. *Soldados de Salamina*. Madrid: Cátedra. 2017.
- . «Larvatus prodeo: variaciones Cercas». *Revista Cultural Turia*, 121-122. 2017: 9-19.
- RODRÍGUEZ CHAOS, Melquisedez. *24 años en la cárcel*. París: Éditions de la Librairie du Globe. 1968.
- RODRÍGUEZ-MANSILLA, Fernando. «Roberto Bolaño, Cervantes y *Soldados de Salamina*». *Revista Letral*, 11. 2013: 134-144.
- RODRÍGUEZ RICHART, José. «Valor y miedo, y *La forja de un rebelde* de Arturo Barea». *ANTHROPOS: Boletín de información y documentación*, 148. 1993: 72-73.
- ROMEU ALFARO, Fernanda. *El silencio roto. Mujeres contra el Franquismo*. Madrid: Editorial El Viejo Topo. 1994.
- ROMEU GALLART, Luis María. «La poética del instante. Javier Cercas y su historia de un fracaso». *Olivar*, 12, 16. 2011: 51-67.
- ROS FERRER, Violeta. «Narrativa y transición: renovación y consenso en los discursos sobre la transición en la novela española». *Kamchatka*, 4. 2014: 233-251.
- ROSA, Isaac. *El vano ayer*. Barcelona: Seix Barral. 2012 [2004].
- ROSA, Isaac. *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*. Barcelona: Seix Barral. 2007.
- ROSA, Isaac. «Prólogo. Un libro radical». En RODRIGO, Javier. *Hasta la raíz. Violencia durante la Guerra Civil y la dictadura franquista*. Madrid: Alianza Editorial. 2008: 13-20.
- ROSE, Margaret A. *Parody // Meta-fiction. An analysis of parody as a critical mirror to the writing and reception of fiction*. London: Croom Helm Ltd. 1979.
- ROSE, Margaret A. *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*. Cambridge: Cambridge University Press. 1995.

- ROSSI, Maura. *La memoria transgeneracional: Presencia y persistencia de la guerra civil en la narrativa española contemporánea*. Berna: Peter Lang. 2017.
- ROVETTA, Nélica y Cecilia DELBENE. «Entre el recuerdo y el duelo: la función de la literatura en la obra de Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos*». *II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidad y Ciencias de la Educación. La Plata: Universidad de La Plata. 2011: 1-9. Disponible en línea: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2809/ev.2809.pdf> (Última consulta: 11/12/2022).
- ROWBOTHAM, Sheila. *Mujeres, resistencia y revolución*. Tafalla: Txalaparta. 2020.
- RUIZ MARTÍNEZ, José Manuel. «Verdad ficcional frente a verdad factual o Poesía frente a Historia. Una polémica entre Javier Cercas y Arcadi Espada». En CRUZ SUÁREZ, Juan Carlos y Diana GONZÁLEZ MARTÍN (eds.). *La memoria novelada II: ficcionalización, documentalismo y lugares de la memoria en la narrativa memorialista española*. Berna: Peter Lang. 2013: 139-154.
- . «La memoria adaptada al cine. El caso de *Los girasoles ciegos*». En CRUZ SUÁREZ, Juan Carlos, Hans Lauge HANSEN y Antolín SÁNCHEZ CUERVO (eds.). *La memoria novelada III. Memoria transnacional y anhelos de justicia*. Berna: Peter Lang. 2015: 103-119.
- SAGASTIZABAL, Marina. *La triple presencia. Estudio sobre el trabajo doméstico-familiar, el empleo y la participación sociopolítica*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco. 2019.
- SÁNCHEZ, Mariela. «Entre la autoficción y la biografía novelada. Narrativa española». En Raquel MACCIUCI (dir. y ed.). *Diálogos Transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, Vol. III: Literatura, arte, cine, otros medios: diálogos, cruces y convergencias. La Plata: FAHCE-UNLP. 2010: 1-11. Disponible en línea: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/135369/Documento_completo.pdf?sequence=1 (Última consulta: 11/12/2022).
- . «Historia en voz baja: la oralidad y el rumor para la narración de la Guerra Civil española en la “Primera derrota” de Alberto Méndez». En WENTZLAFF-EGGBERT, Christian (ed.). *El pueblo de Europa y su voz en el espacio cultural*

- europeo: ¿Quién es el pueblo?-¡Nosotros somos el pueblo!*. Colonia: Centro de Estudios sobre España, Portugal y América Lantina. 2015: 178-186.
- SÁNCHEZ AGUSTÍ, Ferrán. *Maquis y Pirineos. La gran invasión (1944-1945)*. Lleida: Editorial Milenio. 2001.
- SÁNCHEZ CERVELLÓ, Josep. «El contexto nacional e internacional de la resistencia (1939-1952)». En ARÓSTEGUI, Julio y Jorge MARCO (eds.). *El último frente. La resistencia armada antifranquista en España 1939-1942*. Madrid: Catarata. 2008: 17-38.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier. «La representación de la guerrilla antifranquista en *Inés y la alegría* y *Donde nadie te encuentre*». *AnMal*, XXXIV, 2. 2011: 551-567.
- SANTAMARÍA COLMENERO, Sara. «*Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez: ¿un “lugar de memoria” de la Guerra Civil?». *Pasajes de pensamiento contemporáneo*, 24. 2007: 123-129.
- . *La querrela de los novelistas. La lucha por la memoria en la literatura española (1990-2010)*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València (PUV). 2020.
- SANZ VILLANUEVA, Santos. *Historia de la literatura española.6/2. Literatura actual*. Barcelona: Ariel. 1985.
- SATORRANS PONS, Alicia. «*Soldados de Salamina* de Javier Cercas, reflexiones sobre los héroes». *Revista Hispánica Moderna*, 56, 1. 2003: 227-245.
- SAVATER, Fernando. *La tarea del héroe. Elementos para una ética trágica*. Madrid: Taurus. 1983.
- SCHWARTZ, Stephen. «Rewriting George Orwell». *The New Criterion*, 20, 1. 2001: 63-65.
- SERBER, Daniela Cecilia. «Al otro lado del espejo y lo que Lorenzo encontró allí: sobre la palabra y el silencio en *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez y de Cuerda-Azcona». En Raquel MACCIUCI (dir. y ed.). *Diálogos Transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, Vol. III: Literatura, arte, cine, otros medios: diálogos, cruces y convergencias. La Plata: FAHCE-UNLP. 2011: 1-11. Disponible en línea: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/135369/Documento_completo.pdf?sequence=1 (Última consulta: 11/12/2022).
- SERRANO, Secundino. *Maquis. Historia de la guerrilla antifranquista*. Madrid: Temas de Hoy. 2001.

- . *La última gesta. Los republicanos que vencieron a Hitler (1939-1945)*. Madrid: Santillana. 2005.
- . «Génesis del conflicto: la represión de los huidos. La Federación Guerrillera de León-Galicia». En ARÓSTEGUI, Julio y Jorge MARCO (eds.). *El último frente. La resistencia armada antifranquista en España 1939-1942*. Madrid: Catarata. 2008: 101-120.
- SHERMAN, Alvin F. Jr. «Food, War and National Identity in Almudena Grandes' *Inés y la alegría*». *Bulletin of Spanish Studies*, 93, 2. 2016: 255-274.
- SIERRA BLAS, Verónica. «Las secretarías de las peñas. Escrituras, resistencias y reivindicaciones de las mujeres de los prisioneros de guerra». En EGIDO, Ángeles y Jorge J. MONTES (eds.). *Mujer, franquismo y represión. Una deuda histórica*. Madrid: Editorial Sanz y Torres. 2018: 379-399.
- SKONECKA, Anna. «El problema de la violencia institucional en *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez». En CARRERA GARRIDO, Miguel y Mariola PIETRAK (eds.). *Violencia y discurso en el mundo hispánico. Género, cotidianidad y poder*. Sevilla: Padilla Libros Editores y Libreros. 2015: 233-250.
- SOBEJANO, Gonzalo. «Ante la novela de los setenta». *Ínsula*, 396-397. 1979: 1, 22.
- SOLER SOLA, María. «Escribir desde la actualidad: Isaac Rosa y el compromiso social». En LAÍN CORONA, Guillermo y Mazal OAKNIN (eds.). *Literatura política y política y literaria en España. Del Desastre del 98 a Felipe VI*. Berna: Peter Lang. 2015: 243-262.
- STROBL, Ingrid. *Partisanas. La mujer en la resistencia armada contra el fascismo y la ocupación alemana (1936-1945)*. Barcelona: Virus Editorial. 2015.
- SUBRAT, Piro. *Invertidos y rompepatrias. Marxismo, anarquismo y desobediencia sexual y de género en el Estado español (1868-1982)*. Barcelona: Editorial El Imperdible. 2019.
- THORNBERRY, Robert S. «El debate político de *La Esperanza* de Malraux». *ANTHROPOS. Revista de Documentación Científica de la Cultura*, 148. 1993: 68-72.
- TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Buenos Aires: Paidós. 2000.
- TORBADO, Jesús y Manuel LEGUINECHE. *Los topos*. Barcelona: Argos Vergara. 1980.
- TORO, Vera. «Soy simultáneo». *El concepto poetológico de la autoficción en la narrativa hispánica*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert. 2017.

- TOUBOUL, Eva. «La récupération de la mémoire historique: un palimpseste historiographique?». *Crisol*, 7. 2019: 1-13. Disponible en línea: <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/130> (Última consulta: 11/12/2022).
- TRUJILLO, Gracia. *El feminismo queer es para todo el mundo*. Madrid: Catarata. 2022.
- TSCHILSCHKE, Christian von. «Docuficción biográfica: *Las esquinas del aire* (2000), de Juan Manuel Prada y *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas». En TSCHILSCHKE, Christian von / Dagmar SCHMELZER (eds.). *Docuficción. Entre ficción y no ficción en la cultura española actual*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Vervuert. 2010: 181-199.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel y José Antonio Biescas. *Historia de España X. España bajo la dictadura franquista (1939-1975)*. Madrid: Editorial Labor. 1994.
- TYNIÁNOV, Yuri. «La noción de construcción». En TODOROV, Tzvetan (antólogo). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores. 1978: 85-88.
- . «Sobre la evolución literaria». En TODOROV, Tzvetan (antólogo). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores. 1978: 89-102.
- TYRAS, George. «Relato de investigación y novela de memoria: *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas y *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado». En CHAMPEAU, Geneviève, Jean-François CARCELÉN, George TYRAS y Fernando VALLS (eds.). *Nuevos derroteros en la narrativa española actual. Veinte años de creación*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza. 2011: 343-364.
- VALLE DETRY, Mélanie. «Isaac Rosa y los lectores: Narrar y leer el pasado con responsabilidad». *Études Romanes de Brno*, 33, 2. 2012: 21-31.
- VALLS, Fernando. «De los aprendizajes de Alberto Méndez a los zumbidos de la memoria». En LÓPEZ-GUIL, Itziar y Cristina ALBIZU YEREGUI (eds.). *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez, diez años después*. Madrid: Antonio Machado Libros. 2014: 61-85.
- VARELA-PORTAS de ORDUÑA, Juan. «Entre dos muertes: Alberto Méndez y el ángel de la historia». En LÓPEZ-GUIL, Itziar y Cristina ALBIZU YEREGUI (eds.). *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez, diez años después*. Madrid: Antonio Machado Libros. 2014: 117-148.
- VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, Gilberto D. «Condición de verdad y ficción (literaturas del recuerdo y autoficción)». En CASAS, Ana. (ed.). *El yo fabulado. Nuevas*

- aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert. 2014: 79-107.
- VELASCO MARCOS, Emilia. «Desde el rigor de la memoria al relato antihistórico en la narrativa española de la Transición». En CRUZ SUÁREZ, Juan Carlos y Diana GONZÁLEZ MARTIN (eds.). *La memoria novelada II. Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*. Berna: Peter Lang. 2013: 231-248.
- VILA SÁNCHEZ, José Antonio. «La autoficción como dialéctica entre lo histórico y lo biográfico en la obra de Javier Cercas». *Revista de Estudios Hispánicos*, III, 1. 2015: 123-135.
- VILLALBA, Manuel J. «Ambiguity and Historical Interpretation in Javier Cercas' *Soldados de Salamina*». *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, 22. 2009. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3184801&orden=247927&info=link> (Última consulta: 7/7/2019).
- VILLEGAS, Juan. *La estructura del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona: Editorial Planeta. 1973.
- VINYES, Ricard. *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles de Franco*. Madrid: Temas de Hoy. 2002.
- VIÑAS PIQUER, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel. 2002.
- WAGNER-EGELHAAF, Martina. «La autoficción y el fantasma». En CASAS, Ana (comp.). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros. 2012: 237-260.
- WAUGH, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londres: Routledge. 2001.
- WETHERELL, Margaret, Laurajane SMITH y Gary CAMPBELL. «Introduction: affective heritage practices». En SMITH, Laurajane, Margaret WETHERELL y Gary CAMPBELL (eds.). *Emotion, Affective Practices, and the Past in the Present*. New York: Routledge. 2018: 1-26.
- WINTER, Ulrich (ed.). *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo: Representaciones literarias y visuales*. Madrid: Verbuert-Iberoamericana. 2006.
- . «Concienciación histórica, imágenes dialécticas, mesianismo, y la memoria transtemporal de los objetos. Nuevos conceptos de Historia en la novela actual». En CRUZ SUÁREZ, Juan Carlos, Hans Lauge HANSEN y Antolín SÁNCHEZ

- CUERVO (eds.). *La memoria novelada III. Memoria transnacional y anhelos de justicia*. Berna: Peter Lang. 2015: 55-66.
- WINTER, Jay. «Sites of Memory». En ERLI, Astrid y Ansgar NÜNNING (eds.). *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary handbook*. Berlin: Water Gryter 2008: 61-74.
- WITTIG, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Editorial EGALES. 2016.
- WOLF, Naomi. *El mito de la belleza*. Madrid: Editorial Continta Me Tienes. 2020.
- WOLLSTONECRAFT, Mary. *Vindicación de los derechos de la mujer*. Madrid: Cátedra. 2018.
- WOOLF, Virginia. *Un cuarto propio. Tres guineas*. Barcelona: Grupo Editorial Penguin Random House. 2017.
- WYKES, David. «Orwell in the Trenches». *The Virginia Quarterly Review*, 59, 3. 1983: 415-434.
- YAGÜE OLMOS, Concepción. *Madres en prisión. Historia de las Cárceles de Mujeres a través de su vertiente maternal*. Granada: Editorial Comares, S.L. 2007.
- YUSTA, Mercedes. «Las mujeres en la resistencia antifranquista, un estado de la cuestión». *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, 12, 1. 2005: 5-34.
- . «El campesinado y la vertiente social de la guerrilla». En ARÓSTEGUI, Julio y Jorge MARCO (eds.). *El último frente. La resistencia armada antifranquista en España 1939-1942*. Madrid: Catarata. 2008: 39-58.
- YUSHIMITO del VALLE, Carlos. «Soldados de Salamina: Indagaciones sobre un héroe moderno». *Especulo*, 23. 2003: 1-7. Disponible en: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero23/salamina.html> (Última consulta: 7/7/2019).
- ZAVALA, Lauro. *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Editorial Renacimiento. 2004.