

**NOVELAR PARA RECORDAR:
LA POSMEMORIA DE LA GUERRA CIVIL Y EL FRANQUISMO
EN LA NOVELA ESPAÑOLA DE LA DEMOCRACIA.
CUATRO CASOS.¹**

Elina Liikanen

Universidad de Santiago de Compostela

En este trabajo se analiza, mediante cuatro casos, un fenómeno literario actual y floreciente, esto es, la nueva novela española sobre la Guerra Civil y el franquismo, publicada después del fin de la dictadura. A pesar de ser uno de los temas más recurrentes de la literatura española del pasado siglo, las novelas sobre la contienda y sus secuelas siguen cosechando un éxito sin precedentes, como demuestra, por ejemplo, la sonora acogida de *Soldados de Salamina* de Javier Cercas o *La voz dormida* de Dulce Chacón hace algunos años. ¿Qué factores contribuyen a perpetuar el interés en el tema bélico en las letras españolas actuales? Aquí se proponen dos razones principales para explicar el fenómeno: en primer lugar, el contexto socio-político en que se producen las obras y, en segundo lugar, el relevo generacional en la esfera literaria.

El fin de la dictadura produjo en España una situación compleja. Como sabemos, en la Transición los políticos de todos los partidos decidieron soslayar el tema conflictivo de la Guerra Civil para asegurar la paz y la estabilidad, y esta política del silencio – también llamada de la “reconciliación nacional”– ha durado prácticamente hasta los últimos años. No obstante, una parte de la sociedad se ha visto defraudada por el silencio político y, con los años, en el campo cultural y social ha surgido una gran demanda civil por un tratamiento abierto y honesto del pasado. Esta demanda, sin embargo, se enfrenta con la actitud recelosa de personas y grupos que prefieren olvidar en vez de “remover el pasado”. Como resultado de este choque de actitudes, vivimos en la España contemporánea, en términos de Elizabeth Jelin², un *conflicto de memorias* en que se

¹ Este trabajo está basado en mi Trabajo de Investigación Tutelado (TIT) homónimo, dirigido por la profesora Dolores Vilavedra Fernández y presentado en el Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Lingüística General de la Universidad de Santiago de Compostela el 3 de junio de 2006.

² JELIN, E.: *Los trabajos de la memoria*. Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2002.

enfrentan, por un lado, la necesidad de saber y el deseo de olvidar y, por el otro, las muchas memorias que van surgiendo como consecuencia del creciente interés en la recuperación de la memoria histórica. En este contexto de memorias –y olvidos– rivales los novelistas tienen a menudo un papel importante como *emprendedores de la memoria*³, es decir, como agentes que intervienen en el campo de disputa y movilizan fuerzas a favor de una causa concreta generando un movimiento de carácter colectivo.

Al mismo tiempo que se ha producido el conflicto de memorias en la sociedad española, en la esfera literaria han tenido lugar dos cambios importantes. En primer lugar, el fin de la dictadura supuso la desaparición de la censura, lo que permite a los escritores aprovechar libremente todas las posibilidades expresivas sin límites de tipo ideológico o político. Como han indicado numerosos críticos e historiadores de la literatura, esta nueva situación supuso también la diversificación de la narrativa española, tanto en el sentido formal como en cuanto a los presupuestos ideológicos⁴. En segundo lugar, la Transición coincidió con el comienzo de un relevo generacional en la novela española⁵. A mediados de los años ochenta, empiezan a publicar novelas sobre la Guerra Civil y sus secuelas autores como Julio Llamazares y Antonio Muñoz Molina que, nacidos hacia la mitad de la década de 1950, no vivieron personalmente los acontecimientos que narran en sus obras, sino que más bien reinventan historias heredadas de los abuelos y los padres, escuchadas en la infancia o descubiertas en la juventud.

En este caso, el relevo generacional significa, *grosso modo*, la transición de una literatura inspirada en la memoria personal a una novelística que se basa principalmente en una memoria indirecta, transmitida. Al reflexionar sobre los efectos de este cambio, el concepto de *posmemoria*, desarrollado por Marianne Hirsch⁶, resulta sumamente útil. El término *posmemoria* sirve para denominar la memoria de segunda generación acerca de una experiencia colectiva traumática. Es decir, el sujeto de la posmemoria no vivió personalmente la experiencia o el acontecimiento recordado, anterior a su nacimiento, sino que tiene acceso a él mediante el recuerdo de otra persona. Esto implica

³ JELIN, E.: Op. cit., p. 48. Jelin formula la noción “emprendedor de la memoria” tomando como base el término “moral entrepreneur” de Howard Becker.

⁴ Véase, por ejemplo, AMORÓS, A. (ed.): *Letras españolas 1976-1986*. Madrid, Castalia y Ministerio de Cultura, 1987; GRACIA, J.: *Hijos de la razón. Contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia*. Barcelona, Edhasa, 2001; INGENSCHAY, D. y NEUSHÄFER, H-J. (eds.): *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*. Barcelona, Lumen, 1994; ALONSO, S.: “La Transición: hacia una nueva novela”. *Ínsula*, 512-513, 1989, pp. 11-12; y SPIRES, R. C.: *Post-Totalitarian Spanish Fiction*. Columbia, University of Missouri Press, 1996.

⁵ Véase, por ejemplo, VILLANUEVA, D.: “La novela”, en A. Amorós, Op. cit., p. 64; y MAINER, J.C. y JULIÁ, S.: *El aprendizaje de la libertad. 1973-1986. La cultura de la transición*. Madrid, Alianza, 2000, p. 153.

⁶ HIRSCH, M.: *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, Harvard University Press, 2002.

inevitablemente una transformación de la dicha memoria, ya que el receptor la completa y la elabora mediante la imaginación y sus conocimientos históricos procedentes de otras fuentes. Sin embargo, la posmemoria se diferencia también de la historia debido al fuerte lazo emocional que aún une el sujeto de la memoria con el objeto de ésta. Por lo tanto, la posmemoria es una forma de memoria particular y muy potente, ya que significa una reformulación imaginativa de la memoria histórica y también un replanteamiento y una revalorización de la historia desde una posición subjetiva.

Lo que aquí se llama la nueva novela sobre la Guerra Civil y el franquismo, escrita por autores nacidos a partir de los años cincuenta y publicada en España después de la Transición, puede ser considerada una expresión literaria de la posmemoria, por lo menos en el caso de las cuatro novelas que forman el *corpus* de este trabajo. Las novelas son, en orden de publicación, *Luna de lobos* de Julio Llamazares⁷, *Llegada para mí la hora del olvido* de Tomás Val⁸, *Soldados de Salamina* de Javier Cercas⁹ y *La voz dormida* de Dulce Chacón¹⁰. Las cuatro obras utilizan estrategias narrativas muy diferentes y enfocan distintos aspectos de la guerra y la larga posguerra española, pero, sin embargo, comparten el hecho de utilizar elementos extraídos tanto de la memoria colectiva como de la documentación histórica, los cuales se convierten en literatura de ficción mediante el uso de la imaginación.

En este trabajo, se procura, mediante el análisis de las cuatro novelas citadas, buscar algunas características comunes que definan la novela española sobre la Guerra Civil y el franquismo basada en la posmemoria. Sobre todo, me interesa estudiar las implicaciones ético-políticas de este tipo de literatura, o sea, analizar la cuestión de con qué fines se construye la posmemoria literaria. Asimismo, quiero indagar en la relevancia social de estas novelas y analizar cuál es su aportación a la discusión sobre la recuperación de la memoria histórica en la España contemporánea. Es decir, ¿qué tipo de pasado reconstruyen los novelistas, qué significado tiene ese pasado hoy en día y qué puede aportar cara al futuro? A continuación, se discutirá brevemente cada una de las cuatro novelas para luego llevar a cabo una apreciación general del fenómeno de la posmemoria literaria basada en estos cuatro casos.

Mito y realidad. *Luna de lobos* de Julio Llamazares (1985)

Luna de lobos de Julio Llamazares narra la lucha por la supervivencia de cuatro soldados republicanos que, después de la caída del frente de Asturias en 1937, se refugian en las montañas de León para escapar de la represión del ejército enemigo. Durante diez

⁷ LLAMAZARES, J.: *Luna de lobos*. Barcelona, Seix Barral, 1985.

⁸ VAL, T.: *Llegada para mí la hora del olvido*. Madrid, Alfaguara, 1997.

⁹ CERCAS, J.: *Soldados de Salamina*. Barcelona, Tusquets, 2001.

¹⁰ CHACÓN, D.: *La voz dormida*. Madrid, Alfaguara, 2002.

años los huidos, acechados continuamente por las fuerzas represivas, se ven obligados a llevar una vida de penosa supervivencia en unas condiciones infrahumanas, compartiendo tanto el territorio temporal –la noche– como el espacial –el monte– con los animales.

La novela se centra en el proceso de animalización de los personajes; su progresiva asimilación con el entorno natural se produce como consecuencia del acorralamiento y la exclusión social. Poco a poco, los huidos van adquiriendo cualidades propias de los animales: “corro como el rebeco, oigo como la liebre, y ataco con la astucia del lobo. Soy ya el mejor animal de todos estos montes” (132)¹¹, afirma Ángel, el narrador-protagonista de la novela. El proceso de degradación se refleja también en cuanto a los escondites que ocupan los huidos. Primero, se refugian temporalmente en una mina abandonada, para instalarse luego en una cueva, hábitat animal por excelencia. No obstante, el último superviviente acaba, al cabo de muchos años de vida en el monte, escondido en una fosa subterránea en la cuadra de su casa, donde se tumba como un topo –o un muerto viviente– debajo de un tablero.

Asimismo, *Luna de lobos* enseña como la lucha por la supervivencia de los hombres acosados cobra mayor violencia a la vez que su persecución se hace más dura y organizada. Por ejemplo, al principio los protagonistas pagan por los bienes que necesitan, pero más tarde tienen que robar, incluso a mano armada. Luego, recurren al secuestro para conseguir el dinero que precisan para salir del país y, finalmente, se ven obligados a matar para no ser matados. La creciente violencia de sus actos, así como las represalias cada vez más duras que sufre la población montañesa que les apoya, va alejando a los huidos cada vez más de la sociedad, hasta el punto en que se convierten en una carga insoportable incluso para sus familiares.

En vez de indagar en el contexto político e histórico en que se sitúa la tragedia de los protagonistas –la Guerra Civil, la represión franquista–, Llamazares enfoca la realidad *vivencial* de estos hombres acorralados: la tensión, el miedo, la frustración y la progresiva alienación que sufren. Además, los procedimientos narrativos de la novela están claramente encaminados a acercar al lector emocionalmente a la situación de los huidos. En primer lugar, la narración se limita casi exclusivamente al momento presente, a los conocimientos y la percepción del narrador-protagonista. De este modo, la presencia psíquica del narrador acompaña al lector en todo momento¹² y, debido al conocimiento parcial, el lector experimenta el miedo y la inseguridad que sienten los propios protagonistas. En segundo lugar, la estructura de la acción está siempre dirigida hacia la

¹¹ Los números de página corresponden a la edición de *Luna de lobos* de Seix Barral (Barcelona) del año 2000.

¹² BEISEL, I.: “La memoria colectiva en las obras de Julio Llamazares”, en A. de Toro y D. Ingenshay, *La novela española actual. Autores y tendencias*. Kassel, Edition Reichenberger, 1995, p. 197 y 204.

máxima tensión. En la novela –que consta de cuatro partes y dieciséis capítulos– los momentos de tensión y distensión suelen alternarse, pero de modo que cada capítulo alcanza generalmente un clímax mayor que la anterior. Este proceso de intensificación se culmina en el último capítulo de cada parte, en que uno de los protagonistas siempre desaparece, muere o se marcha. Asimismo, cada parte tiene un clímax más tenso que la anterior. El resultado de este procedimiento, unido al frecuente uso de la elipsis y la silepsis, es una tensión continua y creciente, que podría resultar excesiva sin la belleza lírica de las observaciones y descripciones del narrador, que a menudo sirve para distender el cargado ambiente de la obra.

Según Julio Llamazares¹³, *Luna de lobos* tiene su origen en las historias que él mismo, de niño, escuchaba contar a los viejos del pueblo sobre los hombres que “se echaron al monte”. El halo épico con que la memoria popular vistió la vida de los maquis se refleja en la novela, sobre todo, en el lenguaje poético y en el ambiente envolvente que éste crea unido a la crueldad de la historia. Sin embargo, antes de empezar a escribir la novela, Llamazares recorrió Asturias, Galicia y León recogiendo testimonios orales de antiguos guerrilleros y documentándose históricamente; de ahí la verosimilitud de la narración y los abundantes detalles de la vida cotidiana de los huidos en el monte, que dotan la novela de un fuerte efecto de realidad.

De hecho, Llamazares textualiza y enfrenta en su novela dos narrativas paralelas sobre la figura del maquis¹⁴: por un lado, la imagen mítica o legendaria elaborada por la memoria popular y, por el otro, la visión más realista y cruda de la vida de los huidos, que tiene su origen en los testimonios. En *Luna de lobos*, hay un pasaje en que el narrador-protagonista Ángel observa el entierro de su padre desde el monte por prismáticos y reflexiona sobre esta cuestión. Él sabe que los habitantes de los pueblos del alrededor le imaginan, al calor de sus hogares, como un hombre “indómito e invisible”, un ser “inmortal como su sombra, lejano como el viento, valiente, astuto, inteligente, invencible”, mientras que él mismo se siente simplemente “un hombre perseguido y solitario [...] acorralado por el miedo y la venganza, por el hambre y el frío” (164-165).

La visión que transmite la novela sobre los huidos y su situación resulta muy pesimista. La única posibilidad de supervivencia con que cuentan los protagonistas es el exilio. Sin embargo, su primera tentativa fracasa porque no consiguen recaudar el dinero necesario. Tres de los cuatro protagonistas mueren sin conseguir salir del país, pero el último superviviente, Ángel, emprende el viaje hacia la frontera tras diez años de vida miserable en el monte. Aunque él consiga salir del país –el lector no lo llega a saber

¹³ Entrevista titulado “Un autor: Julio Llamazares”, *La Gaceta del libro*, 25, 1985, pp. 8.

¹⁴ Sobre este tema, véase SÁNCHEZ, A.: “Reivindicación de la memoria perdida”. *Hispanic Reserch Journal*, 96, vol. 4, 1995-1996, pp. 115-131.

porque la novela termina cuando Ángel entra en el tren que lo lleva hacia la frontera—, no se trata de un final esperanzador. Él que se marcha es un hombre derrotado, que dejó en el monte sus sueños, sus mejores años y la vida de sus compañeros. El exilio significa para él una ruptura definitiva con la familia, la comunidad y la tierra natal, es decir, con su propia identidad. Las últimas líneas del libro expresan este desarraigo, la definitiva desintegración de la persona: “Recuesto la cabeza en el respaldo del asiento. Sólo oigo ya el rumor negro y frío del tren que me arrastra. Sólo hay ya nieve dentro y fuera de mí.” (185.)

Luna de lobos es la primera novela sobre el tema de los huidos o los maquis que se publica en España después del fin de la dictadura¹⁵. Desde luego, el maquis había aparecido ocasionalmente como personaje en la literatura española desde mediados de los años cincuenta, pero tratado siempre como “bandolero” o “malhechor”, de acuerdo con el discurso franquista¹⁶. Por lo tanto, *Luna de lobos* implica un cambio sustancial en la representación literaria de esta figura histórica. En primer lugar, el maquis se convierte en el sujeto de la narración en vez de ocupar el papel de mero objeto y, de este modo, adquiere voz para defenderse e identidad como un grupo que resiste a la represión franquista. En segundo lugar, se lleva a cabo un proceso de descriminalización del este grupo resistente. El maquis ya no se presenta como un delincuente común, sino como un ciudadano acosado injustamente por cuestiones ideológicas y/o políticas, es decir, por haber defendido unas ideas izquierdistas y/o por haber luchado en las filas del gobierno legítimo. De este modo, se enfatiza que el maquis no es responsable de la situación en que se encuentra, sino que la causa principal que lo obliga a huir y a actuar contra la ley es la represión desmesurada del vencedor.¹⁷

Con estos cambios discursivos, *Luna de lobos* desmiente la representación franquista del maquis, y restaura su figura como resistente antifranquista y víctima política de la dictadura. Sin embargo, durante la dictadura existía también otra iconografía del maquis, aunque marginal y clandestino: el Partido Comunista, principal motor de la

¹⁵ Aunque *Luna de lobos* estrena el tema del maquis en la literatura española de la democracia, en el terreno cinematográfico ya habían aparecido las películas *Los días del pasado* (1977) de Mario Camus y *El corazón del bosque* (1978) de Manuel Gutiérrez Aragón, en que se recuperaba la figura del maquis en su condición de luchador antifranquista. La adaptación cinematográfica de *Luna de lobos*, dirigido por Julio Sánchez Valdés, se estrenó en 1986.

¹⁶ IZQUIERDO, J. M.: “Maquis: Guerrilla antifranquista. Un tema en la literatura de la memoria española”. *Romansk Forum*, 16, 2002, pp. 105-116.
[<http://www.upf.edu/sacu/cell/cultura/propostes/propostesimg/maquis.pdf>, consultado el 17 de octubre de 2005].

¹⁷ ARROYO RODRÍGUEZ, D.: “Descriminalización del Maquis en la Novela Española Contemporánea”. *Página oficial de Alfons Cervera*, 2004 [<http://www.uv.es/cerverab/arroyomoreiras.htm>, consultado el 9 de enero de 2006].

lucha antifranquista, representaba el maquis como “el buen revolucionario”. Evidentemente, tanto la visión idealizada de unos como la diabólica de otros resultan simplistas y distorsionan la realidad de la lucha armada y la resistencia antifranquista. Llamazares, en cambio, evita deliberadamente entrar en una polémica de índole ideológica, y centra el argumento de su novela en la vivencia de los protagonistas excluyendo casi completamente el discurso político del texto. De este modo, *Luna de lobos* desarrolla un discurso ideológicamente más neutral e históricamente más correcto que sus antecedentes. El modo en que se lleva a cabo la descriminalización del maquis ofrece un buen ejemplo de esta visión relativamente equilibrada: en vez de ocultar los actos de agresión de parte de los guerrilleros, se opta por justificarlos con el acoso brutal que éstos sufren y su desesperada lucha por la supervivencia.

A pesar de la ausencia de argumentos políticos o un juicio ideológico explícito en el texto, la publicación de *Luna de lobos* en el año 1985 constituye en sí un acto político, ya que el libro abre a un nuevo tipo de tratamiento literario un tema conflictivo y silenciado. La obra de Llamazares fue seguramente el primer contacto con la realidad histórica del maquis para muchos lectores, ya que a la hora de su publicación no existía ningún estudio histórico global y riguroso sobre la guerrilla antifranquista en España; el primero de estas características fue el libro *Maquis* de Secundino Serrano¹⁸, publicado dieciséis años más tarde. Por lo tanto, *Luna de lobos* contribuyó en gran parte a romper con el “monocultivo de la desmemoria” al que Secundino Serrano se refiere en su libro, rescatando la figura histórica del maquis y restaurando su dignidad, pisoteada durante décadas por el discurso oficial franquista.

Historia con sentimientos: *La voz dormida* de Dulce Chacón (2002)

La voz dormida de Dulce Chacón, publicada en 2002, enfoca también una cuestión poco estudiada hasta el momento: el papel de las mujeres en la resistencia antifranquista. La novela de Chacón narra la historia colectiva de las mujeres perdedoras de la Guerra Civil mediante una galería bastante representativa de personajes, que van desde dirigentes políticos hasta niñas que crecen en la prisión, incorporando tanto a luchadoras anónimas como a mujeres que se ven envueltas en actividades políticas clandestinas en contra de su voluntad. Las protagonistas de la novela son un grupo de presas en la cárcel madrileña de Ventas y algunos de sus familiares, incluyendo miembros de la lucha armada antifranquista.

Según la autora, *La voz dormida* es fruto de más de cuatro años de documentación y de numerosas entrevistas con personas que vivieron la cárcel y la represión

¹⁸ SERRANO, S.: *Maquis. Historia de la guerrilla antifranquista*. Madrid, Temas de Hoy, 2001.

franquista¹⁹. Los datos históricos y los testimonios han sido concienzudamente elaborados e insertados en un marco ficticio, por lo cual la obra cobra unas características esencialmente literarias; en todo caso, la novela llega a ilustrar adecuadamente varios aspectos de la posguerra española, desde las realidades de la vida cotidiana hasta las circunstancias políticas. *La voz dormida* habla, entre otras cosas, del hambre y la escasez de bienes en la inmediata posguerra y de las diferencias entre distintas clases sociales. Asimismo, contiene información sustancial sobre las condiciones ínfimas en las cárceles, retrata con detalle la represión de los “rojos” en las primeras décadas del franquismo e incluso describe el mundo del maquis y el funcionamiento de sus redes de apoyo. La novela hace referencia a algunos acontecimientos y personajes reales –por ejemplo, la masacre de Paracuellos de Jarama, la invasión del Valle de Arán y las “trece rosas”–, y también incluye algunos documentos históricos auténticos.

El argumento de la obra se desarrolla en gran parte alrededor de unas historias de amor vividas desde la cárcel. Estas líneas argumentales, que dan unidad a la obra, son en gran parte ficticias, pero las tremendas historias personales de los protagonistas, que se cuentan dentro de este marco ficticio y sentimental, están basadas en hechos reales. Aunque casi todos los personajes son víctimas y testigos de actos de violencia aterradores –guerra, tortura, fusilamientos–, el horror nunca cobra protagonismo en la obra. Para evitar una carga de violencia excesiva, los episodios más terribles se narran siempre utilizando los tiempos verbales del pasado y nunca los del presente, que convertirían al lector en un testigo directo. Asimismo, la novela hace siempre hincapié en las relaciones de amor, amistad y lealtad que unen a los personajes y les ayudan a salir adelante.

A pesar de todo el dolor, sufrimiento y muerte que encierra, *La voz dormida* es una novela llena de esperanza. Los protagonistas se aferran con todas sus fuerzas a la vida y se ayudan unos a otros; aunque han sufrido muchas injusticias, nunca sueñan con vengarse, sino que simplemente luchan por la supervivencia y la dignidad. Al contrario que en el caso de *Luna de lobos*, el final de la novela de Chacón es una muestra de optimismo. El narrador sigue la vida de los protagonistas hasta los años sesenta: algunos de los protagonistas han muerto, otros viven en el exilio y varios de ellos han pasado décadas en la cárcel dejando allí tanto su juventud y su salud, pero nadie se muestra resentido ni se arrepiente de haber luchado por la causa, a pesar de haber perdido tanto

¹⁹ ORTEGA BARGUEÑO, P.: “Dulce Chacón da voz a las mujeres víctimas de la posguerra”. *El Mundo*, 10.9.2002 [<http://www.el-mundo.es/elmundolibro/2002/09/10/anticuario/1031653190.html>, consultado el 30 el abril de 2005].

la guerra como la larga posguerra. De hecho, varios protagonistas siguen en el servicio del Partido Comunista después de haber salido de la cárcel. Sin embargo, el mejor ejemplo de optimismo cara al futuro constituye quizás el personaje Tensi. Esta hija de una mujer fusilada en la cárcel nunca tuvo la oportunidad de conocer a sus padres, miembros de la lucha armada, pero aprende su vida y sus ideales mediante unas libretas que su madre llenó de palabras en la cárcel. A pesar de la resistencia de su tía, al final de la novela Tensi decide afiliarse al Partido en que militaban sus padres; así, la esperanza del cambio sigue viva.

La autora ha destacado en varias ocasiones que el objetivo de su novela es tanto devolver la voz a los perdedores de la guerra, cuya historia ha sido o manipulada o excluida de la historia durante décadas, como dar a conocer a todos los españoles esta parte de la historia²⁰. De hecho, *La voz dormida* resulta una novela fácilmente accesible al gran público. Gracias a la combinación de una prosa emotiva unida a un argumento centrado en historias sentimentales, la obra se convierte en una lectura agradable y entretenida pese a la crueldad de las historias individuales. A pesar de la gran cantidad de información históricamente válida que contiene, *La voz dormida* lleva a cabo su tarea divulgadora mediante un proyecto totalmente literario, en el cual la función de los datos históricos es simplemente dar verosimilitud a lo narrado. En vez de intentar suplantar la historia, la novela más bien contribuye a completar los conocimientos históricos destacando la dimensión individual de una tragedia colectiva. Mediante la extensa galería de personajes que puebla la obra, la novela de Chacón muestra los acontecimientos del pasado desde varios puntos de vista subjetivos, con el fin de hacerle comprender al lector lo que significó esa época para las personas que lo vivieron, hacerle compartir el dolor, el miedo, la rabia y también la esperanza de los personajes, algo que un libro de historia raramente procura ni consigue hacer.

Asimismo, el discurso optimista de *La voz dormida* emite un mensaje de superación. La novela no busca culpables ni nutre odios, pero tampoco niega los aspectos más perversos de la historia. El libro procura presentar los horrores de la posguerra como un hecho histórico, y no como un argumento político. La represión de los perdedores es una realidad histórica que innegablemente tuvo lugar y marcó para siempre la vida de muchas personas; sin embargo, la novela enfatiza que todo aquello pertenece al pasado y, aunque no debe ser olvidado, tampoco debe condicionar el presente ni el futuro. La autora insiste, simplemente, en el derecho de todos a contar su historia y a conocer el pasado. Según Chacón, un cuarto de siglo después del fin de la dictadura, es todavía

²⁰ Véase, por ejemplo, DOMÍNGUEZ, A. J.: “Entrevista con Dulce Chacón”. *Izquierda Unida*, 18.3.2003 [<http://www.izquierda-unida.es/ialdia/2003/marzo/18/dulcechacon.htm>, consultado el 30 de abril de 2005].

“necesario hablar más y contar más para que la voz sea un instrumento de reconciliación y no un arma arrojada contra el otro”²¹.

Aunque la obra de Chacón constituye un homenaje a todos los protagonistas silenciados del pasado reciente y un acto de devolverles la voz, *La voz dormida* hace especial hincapié en la historia de las mujeres republicanas, que han sufrido una especie de “doble olvido” al pertenecer a un grupo marginado dentro de otro grupo marginado. De hecho, *La voz dormida* es la primera novela que recoge la lucha de las mujeres en la guerra y en la resistencia antifranquista, aunque se habían publicado anteriormente algunos estudios históricos sobre el tema²². La autora indica que el papel de la mujer en la resistencia ha sido siempre tratado como secundario, aunque en realidad fue indispensable para el funcionamiento de la guerrilla²³. Las mujeres hacían de enlaces, transmitían mensajes y suministraban alimentos, ropa, medicamentos e información a los maquis; algunas incluso participaron directamente en la lucha armada. Asimismo, la presencia de la mujer fue importante en las cárceles, que se convertían a menudo en focos de concienciación política y de resistencia antifranquista.

La novela de Dulce Chacón retrata la lucha y el compromiso de las mujeres, así como su fuerza y valentía en los tiempos de violencia, represión y miedo; muchas arriesgaron su vida y su salud por sus ideales, por la libertad y por la solidaridad. La autora indica que, en realidad, la mujer perdió dos veces: primero la guerra y después la posguerra cuando se la despojó de los derechos que había logrado durante la República²⁴. La dictadura de Franco devolvió a la mujer a un lugar subordinado en la nueva sociedad, en que la Iglesia y la Sección Femenina se encargaron de redefinir el papel de la mujer. La mujer española ha arrastrado esa misma pérdida hasta hoy en día, añade la autora²⁵.

Un juego audaz: *Soldados de Salamina* de Javier Cercas (2001)

El tratamiento polémico al que Javier Cercas somete el pasado reciente en su novela *Soldados de Salamina* (2001) se diferencia radicalmente de los acercamientos de

²¹ VELÁZQUEZ JORDÁN, S.: “Dulce Chacón: ‘La reconciliación real de la Guerra Civil aún no ha llegado’”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 22, 2002 [<http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/dchacon.html>, consultado el 30 de abril de 2005].

²² Véase ROMEU ALFARO, F.: *El silencio roto. Mujeres contra el franquismo*. España [s.n.], J.C. Producción, 1994; y NASH, M.: *Rojas: las mujeres republicanas en la guerra civil*. Madrid, Taurus, 1999. Asimismo, se había tratado el tema en el cine en las películas *Libertarias* (1996) y *Silencio roto* (2001).

²³ GARCÍA, L.: “Guerra Civil española. Dulce Chacón [entrevista]”. 2003 [<http://www.literaturas.com/05EspecialMaxAubDulceChaconAbril2003.htm>, consultado el 30 de abril de 2005].

²⁴ GARCÍA, L.: *Op. cit.*

²⁵ VELÁZQUEZ JORDÁN, S.: *Op. cit.*

Julio Llamazares y Dulce Chacón. En su novela, *Cercas* recoge los argumentos y los prejuicios de distintos grupos que intervienen en el conflicto de memorias en España a principios del siglo XXI, los enreda de un modo particular y finalmente los envuelve en un envase literario sugerente. Gracias a este tratamiento innovador y valiente, se puede incluso argüir que *Soldados de Salamina* inaugura en las letras españolas un nuevo modo de tratar la Guerra Civil.

Soldados de Salamina no se presenta, en principio, como una novela sino como un “relato real”, en que el narrador-protagonista llamado Javier Cercas relata el proceso que lo lleva a la creación de la obra que el lector tiene en sus manos. La novela se divide en tres partes claramente diferenciadas. En la primera, el narrador Cercas –periodista de unos 46 años y novelista fracasado– conoce, a mediados de los años noventa, la historia del frustrado fusilamiento del Rafael Sánchez Mazas, escritor y uno de los fundadores de la Falange, que tuvo lugar a finales de la Guerra Civil. En medio de un fusilamiento en masa bastante caótico, el falangista consiguió escapar de la muerte y se escondió en el bosque. Uno de los milicianos lo descubrió, pero en vez de disparar o llamar a sus compañeros, hizo la vista gorda. Con la ayuda de la población de la zona y de unos desertores del ejército republicano, Sánchez Mazas sobrevivió hasta la llegada de los nacionales. El narrador Cercas se interesa por la historia, y la primera parte de la novela describe, paso a paso, el trabajo detectivesco que éste lleva a cabo para completar la historia del falangista y de sus protectores.

La segunda parte del libro consiste en el “relato real” que el narrador escribe como resultado de la investigación que realiza en la primera parte de la novela. Se trata de una suerte de biografía interpretativa de Sánchez Mazas. La tercera parte del libro comienza cuando el narrador acaba de terminar su “relato real”, que ocupa la parte anterior. Resulta que Cercas no está contento con su relato y empieza a buscarle continuación. Gracias a la pista que le da su amigo Roberto Bolaño, el narrador se interesa por la historia de un tal Miralles, soldado republicano y veterano de muchas guerras, en cuya persona espera hallar el miliciano que salvó la vida de Sánchez Mazas. La novela acaba cuando Cercas finalmente ha conseguido hablar con Miralles y sabe que tiene ahora su “relato real” completo. Las primeras palabras de ese relato son las mismas que empiezan la novela que estamos leyendo. En términos literarios, se trata, por lo tanto, de una obra autogeneradora²⁶.

²⁶ En inglés, *self-begetting novel*. Steven KELLMAN (*The Self-Begetting Novel*. London, Macmillan, 1980, p. 3) la define de modo siguiente: The self-begetting novel, projects the illusion of art creating itself [...] 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

Soldados de Salamina es una novela compleja, que incluye varios géneros narrativos –literatura, periodismo, biografía, ensayo, historia– y juega deliberadamente con los límites entre historia y ficción. De hecho, la obra ha causado malentendidos entre lectores e incluso entre algunos críticos²⁷ que la han leído en clave autobiográfica y no-ficticia. Como origen de los malentendidos está, por un lado, la confusión entre el autor y el narrador homónimo y, por el otro, el término “relato real”, con la que el narrador se refiere al libro que está escribiendo. Desde luego, la distinción entre el autor y el narrador es fundamental, pero sin embargo las “malas lecturas” no se deben a un simple analfabetismo narrativo, ya que la novela ofrece al lector deliberadamente pistas falsas como parte de un juego metaficticio. Por ejemplo, las dos obras literarias que el narrador dice haber publicado tienen curiosamente el mismo título que dos novelas publicadas por el autor Javier Cercas²⁸.

De hecho, podemos considerar *Soldados de Salamina* como *autoficción*²⁹, es decir, como un texto híbrido que se sitúa en el campo intermedio entre los dos grandes pactos narrativos, entre los relatos “verdaderos” y los “ficticios”. Mezclando características novelísticas con otras típicas de la autobiografía, uno de los rasgos distintivos de la autoficción es precisamente crear incertidumbre en el lector. Según el autor, *Soldados de Salamina* contiene muchos acontecimientos que tuvieron lugar realmente, aunque los detalles hayan sufrido cambios, y la mayoría de los personajes de la novela son reales. Por ejemplo, fue Rafael Sánchez Ferlosio quien le contó a Cercas la historia del fusilamiento de su padre tanto en la vida real como en la novela, así como fue el historiador Miquel Aguirre quien puso al novelista en contacto con los “amigos del bosque” del falangista, y también fue Roberto Bolaño, amigo de autor, quien le contó la historia de Miralles. Asimismo, la novela incluye un artículo periodístico del narrador, que en realidad fue publicada en *El País* por el novelista Cercas, y también se reproduce en el texto un

finished reading. Like an infinite recession of Chinese boxes, the self-begetting novel begins where it ends.”

²⁷ Véase, por ejemplo, PADILLA AGUILAR, M. T.: “*Soldados de Salamina*, de Javier Cercas”. *Odiseo. Rumbo al Pasado*, 4.3.2002

[http://usuarios.lycos.es/odiseomalaga/no_04.htm, consultado el 19 de mayo de 2005]; RUIZ VEGA, A.: “*Soldados de Salamina*. Javier Cercas”. *Crimental* (sin fecha)

[<http://www.crimental.com/RuizVega/soldados.htm>, consultado el 19 de mayo de 2005]; y TRAZEGNIES GRANDA, L. de: “Hablando de los griegos”. 2004

[<http://www.trazegnies.arrakis.es/cercas2.html>, consultado el 17 de abril de 2006].

²⁸ Las obras mencionadas son *El móvil* (1987) y *El inquilino* (1989).

²⁹ Véase ALBERGA, M.: “Prosa autobiográfica y literatura”, en J. Gracia, *Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*. Barcelona, Crítica, 2000, pp. 425-430 [originalmente publicado en 1996 con el título “El pacto ambiguo” en el *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1, pp. 9-18].

documento histórico auténtico, copia de una de las páginas de la libreta en que Sánchez Mazas tomaba notas durante su aventura.³⁰

Desde luego, en la novela hay también elementos ficticios. Por ejemplo, el personaje de Conchi, principal fuente de humor en el libro, cuya función es servir de contrapunto cómico a la historia trágica ambientada en la Guerra Civil. Asimismo, en la novela hay ciertas tramas completamente ficticias que contribuyen a la coherencia interna de la obra. Por ejemplo, al principio de la novela el narrador pierde a su padre, pero acaba encontrando a Miralles, una figura paterna o un padre simbólico; asimismo, pierde a su mujer, pero al final encuentra a otra, a Conchi, a quien empieza a ver con otros ojos. Según el autor, la función de estas tramas completamente ficticias es precisamente apartar la novela de la historia, de la vida real, y darle un significado que va más allá de lo puramente referencial³¹.

El juego metaficticio de la novela no se limita a un intento de engañar a lectores incautos, sino que *Soldados de Salamina* llega a tematizar una serie de cuestiones literarias, empezando por su propio proceso de creación. En las páginas de *Soldados de Salamina* aparecen, aparte de Cercas, por lo menos cuatro personajes que son escritores tanto en la vida real como en la novela: Rafael Sánchez Mazas, Rafael Sánchez Ferlosio, Roberto Bolaño y Andrés Trapiello. Como ha indicado Vargas Llosa³², los literatos ocupan en la obra un papel importante como “peones” literarios del narrador proporcionándole material narrativo y ayudándole a superar periodos de estancamiento. Asimismo, el narrador mantiene con ellos conversaciones que, aparte de iluminar ciertos puntos centrales de la novela como el contradictorio término “relato real”, tratan también de temas más generales relacionadas con la creación literaria.

Por ejemplo, al estudiar la vida y la obra de Sánchez Mazas, el narrador reflexiona sobre el poder de la palabra y la responsabilidad del escritor. A pesar de que considera al falangista un buen escritor, lo condena en términos morales. Según él, “Sánchez Mazas, que estuvo siempre al lado de José Antonio [...] supo urdir una violenta poesía patriótica de sacrificio y yugos y flechas y gritos de rigor que inflamó la imaginación de centenares de miles de jóvenes y acabó mandándolos al matadero” (51) y, por lo tanto, es incluso más responsable de la victoria de los franquistas que el propio Franco. No obstante, parece que Cercas pretende aplicar una suerte de “justicia literaria” al rescatar del olvido

³⁰ CERCAS, J. y TRUEBA, D.: *Diálogos de Salamina. Un paseo por el cine y la literatura*. Barcelona, Tusquets, 2003. Véase también BUERES, E.: “Javier Cercas, con los ojos fijos ante el precipicio”. *Clarín*, 34, 2001, pp. 29-36.

³¹ CERCAS, J. y TRUEBA, D.: *Op. cit.*, p. 21.

³² VARGAS LLOSA, M.: “El sueño de los héroes”. *La Nación*, 4.9.2001 p. 19 [http://www.sololiteratura.com/var/vargasartelsueno.htm, consultado el 12 de junio de 2006].

la cuestionable figura del escritor falangista argumentando que “una cosa es la literatura y otra la vida” y que “se puede ser un buen escritor siendo una pésima persona” (22)³³.

Al discutir su propio contenido y proceso de construcción, la obra paradójicamente no se cierra en sí mismo, sino que se abre a un contexto más amplio, que incluye una reflexión sobre la historia y la historiografía³⁴. Mezclando elementos reales e imaginarios en la narración, *Soldados de Salamina* sitúa lo histórico y lo ficticio en el mismo nivel. A la vez que observamos el proceso de creación que lleva a cabo el narrador, seguimos también los métodos de trabajo de un historiador: Cercas recorre bibliotecas, hemerotecas y archivos buscando información sobre todo lo relacionado con Sánchez Mazas, entrevista a testigos y a historiadores, compara distintas fuentes y reflexiona sobre su veracidad, adopta y abandona diferentes hipótesis intentando así encajar todas las piezas del rompecabezas. Es decir, la novela compara, o incluso equipara, el trabajo del historiador con el de novelista dirigiendo así la atención a la naturaleza narrativa y construida de la historia, que constituye, como es sabido, una práctica discursiva y textual al igual que la literatura. Ambos géneros implican un proceso narrativo, que consiste en seleccionar unos acontecimientos, ordenarlos y descubrir o crear conexiones entre ellos con el fin de darles un sentido. Es decir, cualquier texto histórico es resultado de una interpretación, dependiente de la postura del historiador y el contexto en que ha sido producido. Cuando entendemos que la historia, lejos de ofrecer una verdad universal, no es nada más que una narración construida en unas circunstancias concretas para un fin concreto, ésta deja de ser teleológica y se abre para ser discutida, modificada y reescrita como cualquier otro texto.

Aparte de discutir el método histórico, la novela de Cercas problematiza también el contenido histórico que narra. Desde el principio, la novela muestra un deseo de polemizar el tema de la Guerra Civil rompiendo con el código no escrito de corrección política. Mientras que la tendencia dominante es enfocar la contienda desde el punto de vista de los perdedores, Cercas, en principio, hace lo contrario: *Soldados de Salamina* empieza con la historia de un falangista fusilado por el ejército republicano. Este comienzo seguramente no complace a los lectores que se identifican con los republicanos y que creen que la tarea de rescatar la memoria (favorable) de los perdedores de la guerra es una tarea aún pendiente. Asimismo, la segunda parte del libro, que consiste en la biografía del escritor falangista, ha suscitado recelos, pero desde dos direcciones distintas.

³³ En este caso, parece que es el propio autor quien anticipa las críticas que va a recibir su obra y responde a ellas de antemano mediante la voz del narrador.

³⁴ De hecho, podemos considerar la novela de Cercas una obra de *metaficción historiográfica*. Véase, por ejemplo, HUTCHEON, L.: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London, Routledge, 1995.

Mientras que unos han acusado al novelista de vindicar a la Falange, otros lo han atacado por descalificar a Sánchez Mazas como persona y como escritor y por promover el revanchismo y el odio³⁵.

En la tercera y última parte, la novela toma una nueva y quizás inesperada dirección cuando el narrador se interesa por la historia novelesca del soldado republicano llamado Miralles. Este giro implica también un cambio en el nivel de historicidad: mientras que Sánchez Mazas es una figura conocida, Miralles representa al soldado raso anónimo, cuya vida no ha sido registrado en documentos históricos, sino que forma parte de la microhistoria³⁶. En un principio, el narrador busca a Miralles con la esperanza de descubrir en él el miliciano heroico que salvó a Sánchez Mazas para poder así terminar su relato. Sin embargo, Miralles se niega a aceptar el papel de héroe que le asigna Cercas y, en cambio, le habla de sus compañeros de guerra, todos muertos y olvidados: nadie se acuerda por qué murieron, ni siquiera la gente por la que pelearon.

Si en las dos primeras partes el interés del narrador hacia la guerra ha sido puramente intelectual y su actitud algo distante, en ésta la historia de Miralles lo absorbe por completo, y la entrevista del escritor con el ex combatiente se convierte en un encuentro simbólico entre un padre e un hijo. El encuentro representa la transmisión de la memoria de una generación a otra: Cercas recibe la memoria que le traspasa Miralles y asume la responsabilidad sobre ella, el deber de la memoria; mientras que haya alguien que se acuerda de los muertos, éstos no se mueren del todo. En esta parte del libro, el tono del discurso se hace cada vez más emotivo, y la novela acaba en un monólogo a la vez eufórico y condolido del narrador, que constituye una verdadera exhortación a la recuperación de la memoria de todos que en su día lucharon a favor de la República.

Como indica Vargas Llosa³⁷, *Soldados de Salamina* acaba superando lo histórico y construye, a partir de materiales auténticos, una historia esencialmente literaria. Este relato ficticio no procura ofrecer al lector una verdad absoluta, sino que más bien reescribe la historia desde un punto de vista abiertamente subjetivo. La novela evita, a toda costa, un discurso simplista, partidista y complaciente del tema, que tantas veces caracteriza la literatura sobre el conflicto, y entra de lleno en cuestiones polémicas. De

³⁵ Véase, por ejemplo, GARCÍA DE SANTOS, E.: “Sobre *Soldados de Salamina*”. *El Rastro de la Historia*, 10 (sin fecha) [<http://www.rumbos.net/rastroria/rastroria10/SoldadosSalamina.htm>, consultado el 19 de mayo de 2005] y ROMERO-SAMPER, J.: “*Soldados de Salamina*”. *Revista Abril*, 69 (sin fecha) [[http://www.iespana.es/revista-arbil/\(69\)sala.htm](http://www.iespana.es/revista-arbil/(69)sala.htm), consultado el 19 de mayo de 2005].

³⁶ Sobre la microhistoria en *Soldados de Salamina*, véase PÉREZ ESCOHOTADO, J.: “La historia salva a la novela. Javier Cercas, *Soldados de Salamina*”. *The Barcelona Review. International Review of Contemporary Fiction*, 35, 2003 [http://www.barcelonareview.com/35/s_resen.htm, consultado el 19 de mayo de 2005].

³⁷ VARGAS LLOSA, M.: *Op. cit.*

este modo, *Soldados de Salamina* desafía al lector a revisar sus propios conocimientos, prejuicios y valoraciones a la luz del nuevo enfoque que ofrece la novela. Además, el libro de Cercas da un giro significativo a las convenciones de la trama detectivesca: el narrador investiga un fusilamiento, pero, en vez de buscar culpables, desea hallar a un hombre que decidió no matar cuando lo podría haber hecho. Como consecuencia, la novela indaga “no el móvil de un crimen, sino el secreto de un perdón”³⁸. En suma, *Soldados de Salamina* constituye un valiente paso adelante en la difícil tarea de desmontar los fantasmas del pasado y abre camino para discutir abiertamente sobre los tabúes de la Transición.

Ironía liberadora: *Llegada para mí la hora del olvido* de Tomás Val (1997)

Llegada para mí la hora del olvido de Tomás Val (1997) parte de mismo tipo de postulados que las demás novelas analizadas –condena el franquismo– y discute las mismas cuestiones –la represión franquista, la memoria y el olvido de la Guerra Civil–, pero opta por unos procedimientos narrativos radicalmente diferentes para transmitir su mensaje. La novela consiste en las memorias ficticias de un Francisco Franco crepuscular y delirante. En las páginas del libro, el dictador rememora las largas décadas de su gobierno autócrata y su vida al lado de la gélida Carmen Polo, añorando a la vez los gloriosos días del pasado –Marruecos y la Guerra Civil– y percibiendo ya el definitivo fin de su vida y de su legado. *Llegada para mí la hora del olvido* es un relato obsesivo, a la vez irónico y escalofriante, que recuerda al lector irremediabilmente un pasado cercano que muchos –si no todos– preferirían olvidar.

En principio, la novela se presenta como memorias que el Caudillo escribe a petición de un editor catalán. Aunque el narrador hace algunas referencias al proceso de redacción y a las cuestiones formales de sus memorias, el texto cobra más bien la forma de un monólogo: en vez de avanzar cronológicamente o en un orden lógico, las memorias se desarrollan como un torbellino de recuerdos, delirios, previsiones y reflexiones. Sin embargo, el hecho de escribir es un componente importante en la novela, ya que da lugar a reflexiones sobre el poder de la palabra, una cuestión muy relevante para la interpretación de la novela

En sus memorias, el narrador-protagonista Franco describe algunos detalles de su infancia y de sus años en Marruecos y menciona la Guerra Civil, pero el peso de la narración cae sobre las primeras décadas de la dictadura, el presente de la narración –los años setenta– y, curiosamente, sobre el futuro posterior a la muerte del narrador. Los recuerdos de Franco acerca de los años cuarenta y cincuenta motivan reflexiones sobre los cimientos de la dictadura, sobre la violencia y el miedo como bases del poder en el régimen franquista. El presente de la narración, sin embargo, desvía la atención de la

³⁸ GONZÁLEZ SÁINZ, J. A.: “La obsesión y el secreto. Los aciertos de Javier Cercas”. *Letra Internacional*, 75, 2002, p. 70.

política hacia la personalidad del dictador, ya que la cercanía de la muerte incita a Franco a repasar su vida y obra, y de paso a revelar algunos secretos íntimos. Los conocimientos sobrenaturales del dictador acerca de los años posteriores a su propio fallecimiento, que se justifican con su carácter divino, permiten a su vez al novelista desarrollar unas reflexiones sobre la Transición y las herencias de la dictadura.

La novela de Tomás Val es la única de las obras del *corpus* que estudia el pasado franquista desde el punto de vista –formal, no moral– del poder, del vencedor de la guerra. De hecho, ataca el régimen dictatorial “desde dentro”, utilizando la propia voz de Franco como un arma autodestructiva. Esto se hace posible gracias a tres procedimientos distintos. En primer lugar, el narrador habla de su vida en un momento en que ya percibe la cercanía de la muerte y siente una necesidad de formular una especie de balance final de todo lo que ha sido y lo que ha hecho. Por un lado, Franco sabe que su tiempo se está acabando y ya no le interesa ocultar sus errores y, por el otro, también sufre de una demencia senil, que lo lleva a narrar sus desvaríos sin autocensura. Además, se considera un enviado celestial y, por lo tanto, no siente la necesidad justificar sus actos.

En segundo lugar, la focalización juega un papel importante. Aunque la voz pertenece a Franco, la focalización a menudo no es suya, lo cual permite observar al dictador y su comportamiento desde fuera, desde el punto de vista de otras personas, tanto de sus contemporáneos dictador como los que nacieron después de su muerte. De hecho, en varias ocasiones el focalizador es la Historia, ya que Franco reflexiona a menudo sobre cómo le retratarán los historiadores: por ejemplo, en una ocasión teme que “[l]a Historia me acusará de falsificador, de manipulador, de repetir mil veces una mentira para convertirla en verdad...” (154)³⁹. Asimismo, Carmen Polo hace de focalizador de vez en cuando, y su percepción sirve a menudo para descubrir características ridículas de Franco.

El tercer procedimiento que permite que la propia voz del dictador denuncie su régimen es parecido al anterior, sólo que en este caso es el mismo Franco quien se ve desde fuera, debido a un desvarío o un desdoblamiento. Cansado de las eternas responsabilidades del jefe de Estado, en una ocasión Franco decide huir y abandona El Pardo. Se instala en El Ferrol, su ciudad natal, y ocupa un puesto de acomodador de cine utilizando un nombre falso. Pronto se da cuenta de que su mujer ha buscado un doble que ocupa su puesto, y empieza a observar atentamente la actuación de su doble. “El Impostor”, como lo llama, le parece un “patético monigote vestido de Generalísimo. Bajo, Rechoncho, blando, de gestos histriónicos, de voz aflautada, temeroso [...] ante la mujer de sonrisa de hierática.” (223.) Asimismo, durante su estancia en El Ferrol el Franco

³⁹ Los números de página corresponden a la edición de *Llegada para mí la hora del olvido* de Alfaguara (Madrid) del año 1997.

anónimo descubre la España verdadera y la miserable vida diaria de sus súbditos, que el Caudillo nunca ve desde su palacio.

En vez de estudiar la historia reciente de España en clave realista, el autor ha elegido un acercamiento sarcástico con toques surrealistas y abundante humor negro. Los datos históricos que contiene la novela son mínimos y, aunque los personajes son reales, se les atribuyen unas historias extravagantes e inverosímiles. No obstante, como indica Antonio Linaje Conde, la novela consigue “una visión más exacta de la historia de ese pasado que bastantes obras de apariencia historiográfica rigurosa”⁴⁰. En realidad, *Llegada para mí la hora del olvido* lleva a cabo una profunda reflexión sobre el franquismo y el poder –la locura del poder– en general. La novela trata, entre otros temas, de la necesidad de reescribir la historia para afianzar el poder, habla la violencia irracional practicada por el dictador contra todo elemento sospechoso y refleja también su progresiva pérdida de poder a partir de los años cincuenta. A pesar de retratar los crímenes cometidos por el régimen franquista, la novela tampoco libra del todo a los propios españoles de la responsabilidad sobre la pervivencia de la dictadura durante casi cuarenta años; el libro llama la atención sobre la apatía y resignación, de la falta de iniciativa e imaginación de los ciudadanos.

La novela de Val discute también cuestiones relacionadas con la creación literaria. Aparte de numerosas referencias a autores conocidos –tanto novelistas como historiadores– y algunos metacomentarios sobre la propia obra, *Llegada para mí la hora del olvido* reflexiona sobre todo acerca del poder de la palabra y de la imaginación creativa. El narrador intuye que el verdadero objetivo de hacerle redactar sus memorias es convertirlo en un personaje, “en un dictador de papel” (13). Durante toda su vida, la memoria y la imaginación –componentes básicos de la literatura y también claves de la libertad individual– han sido los mayores enemigos de Franco. En vida, ha conseguido dominarlos, pero sabe que después de su muerte, una vez levantados la censura y el manto del olvido, volverán a surgir y serán utilizados en contra de él; “me harán caer en el olvido, me cambiarán cuando ya no esté, me convertirán en un animal deforme y fabuloso” (13-14), prevé el dictador.

Tomás Val reivindica con su obra la novela como una forma de reconstrucción de la memoria, pero insiste a la vez en la importancia de la imaginación como una fuerza liberadora capaz de cambiar el pasado⁴¹. En vez de ofrecer una visión verosímil o

⁴⁰ LINAJE CONDE, A.: “Paleopatología y historia”. *Convenit*, 4, 2000 [<http://www.hottopos.com/convenit4/linaje.htm>], consultado el 29 de octubre de 2005].

⁴¹ MORA, R.: “Cuatro autores reivindican la novela como reconstrucción de la memoria”. *El País*, 31.5.2004 [http://www.elpais.es/articuloCompleto/elpepicul/20040531elpepicul_2/tes], y A.C.: “Val convierte a Franco en protagonista de su novela”. *El País*, 22.11.1997

históricamente correcta, Val lleva a cabo una interpretación muy libre e imaginativa de la historia reciente con el fin de dar con el significado que ésta puede tener hoy en día. *Llegada para mí la hora del olvido* resucita a Franco, pero no para que siga ejerciendo su poder, sino con el fin de que el dictador destruya a sí mismo. De este modo, la novela constituye una invitación a pasar página, a superar el trauma y empezar a ver el franquismo como historia. La historia, como sabe el propio narrador de la novela, no es una “lápida que ya no admite cincel” (30), sino una entidad moldeable, abierta a nuevos tratamientos, a nuevos puntos de vista y, también, a reescrituras heterodoxas. Desmitificar la figura de Franco, convertir el dictador en un personaje de farsa y bajarlo así de su pedestal es, sugiere Val, una forma efectiva de superar los demonios del pasado y dar un paso adelante.

A modo de conclusión

Las cuatro novelas analizadas hablan del pasado reciente y aún hiriente de España, la Guerra Civil y el franquismo, desde el punto de vista “posmemorial”, esto es, mezclando elementos procedentes de la memoria transmitida, conocimientos históricos adquiridos por distintos medios e imaginación creativa. No obstante, las obras resultan muy diferentes entre sí, ya que cada uno de los novelistas ha elegido un enfoque y unas estrategias narrativas muy distintas. *Luna de lobos* resucita a cuatro huidos acorralados en las montañas de León; *La voz dormida* narra la historia de un grupo de mujeres republicanas en la cárcel de Ventas; *Llegada para mí la hora del olvido* consiste en las supuestas memorias del Caudillo; y *Soldados de Salamina* nos presenta a un falangista fusilado por los rojos y a un soldado republicano exiliado mediante la investigación histórica de un escritor en los años noventa. En conjunto, las novelas basadas en la posmemoria construyen, por lo tanto, un pasado plural, consistente en muchas voces, muchas historias y muchos puntos de vista.

A pesar de la variedad formal, las cuatro novelas del *corpus* tienen también varios elementos en común. Todas adoptan una postura moral favorable a los vencidos de la guerra y tres de las cuatro reivindican a alguna figura histórica, como a los maquis, a las mujeres resistentes o a los soldados anónimos. Sin embargo, ninguna de las novelas hace apología de la ideología concreta de estos colectivos, sino que se las observa siempre desde una distancia crítica. Como ha indicado Norma Sturniolo, las obras narran más bien “la tragedia de hombres y mujeres ante una situación límite, se profundiza en las reacciones que genera tal situación, como el miedo, el dolor, el desesperado apego a la

[http://www.elpais.es/articulo/cultura/FRANCO/_FRANCISCO/ALFAGUARA_/EDITORIAL/Val/convierte/Franco/protagonista/novela/elpepicul/19971122elpepicul_3/Tes/, consultado el 22 de abril de 2006].

vida.”⁴² El conflicto y sus causas ideológicas pertenecen claramente al pasado; lo que perdura es la huella que dejaron los acontecimientos en la memoria colectiva y en las personas que los vivieron. Lo que reivindicán los novelistas es, principalmente, el derecho a la memoria y a conocer la historia reciente del país, manipulada durante el franquismo y silenciada por los políticos en la Transición. Como dice María Coira, “[n]ovelar el pasado puede ser leído, pues, como no-velar el pasado; es decir, correr el velo con que ha sido cubierto o encubierto.”⁴³

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

Como resultado del análisis de las cuatro obras que forman el *corpus*, se pueden distinguir tres facetas distintas en la construcción literaria de la memoria histórica. La primera consistiría en la reivindicación de un grupo marginalizado concreto, como el de los huidos en la novela de Llamazares y la de las mujeres resistentes en la de Chacón. La segunda faceta implicaría la problematización de esa postura algo simplista y la introducción de un planteamiento histórico y políticamente más complejo y equitativo, que se vería realizado en la novela de Cercas. Y la tercera, representada por la novela de Val, supondría un desprendimiento del realismo y de la verosimilitud histórica del discurso, y la búsqueda de la liberación del pasado mediante la imaginación creativa y el uso de la ironía.

Aunque el reducido *corpus* de este estudio impide dar validez general a los resultados obtenidos, creo que éstos pueden resultar interesantes como hipótesis para futuros estudios sobre el tema de la posmemoria literaria con un *corpus* más amplio. Asimismo, para estudiar con más profundidad la aportación “posmemorial” a la discusión

⁴² STURNIOLO, N.: “El final de la guerra civil. 60 años después”. *DeLibros*, 126, 1999, p. 36.

⁴³ COIRA, M.: “Historia y ficción: versiones narrativas”, en J. M. Pozuelo Yvancos, F. Vicente Gómez (eds.), *Mundos de ficción* [Actas del VI Congreso de la Asociación Española de Semiótica], Vol 1, Murcia, Universidad de Murcia, 1996, p. 492.

sobre la Guerra Civil y sus secuelas, sería necesario comparar la obra de estos autores, nacidos en los años cincuenta y sesenta, con la de las generaciones anteriores, publicada tanto antes como después del fin de la dictadura, en España y en exilio. Este tipo de trabajo global, aún sin realizar, podría revelar aspectos interesantes sobre la evolución de la novela española sobre la Guerra Civil y sus secuelas.