



**HAL**  
open science

# La novela de la memoria frente al pasado violento de la guerra y del franquismo

Catherine Orsini-Saillet

► **To cite this version:**

Catherine Orsini-Saillet. La novela de la memoria frente al pasado violento de la guerra y del franquismo. XII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea, Sep 2014, madrid, España. halshs-01444364

**HAL Id: halshs-01444364**

**<https://shs.hal.science/halshs-01444364>**

Submitted on 19 Feb 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# LA NOVELA DE LA MEMORIA FRENTE AL PASADO VIOLENTO DE LA GUERRA Y DEL FRANQUISMO

Catherine Orsini-Saillet  
*Universidad de Borgoña*

Si nos atenemos a lo que dice Andreas Huyssen de las culturas de la memoria que emergen de modo intenso en los años 80 del pasado siglo —“desde la década de 1980, el foco parec[e] haber pasado de los futuros presentes a los pretéritos presentes”—<sup>1</sup>, observamos que España sigue la corriente de lo que pasa en los demás países occidentales con un interés creciente por rememorar y reivindicar la memoria de la dictadura recién acabada. Sin embargo, en España, como se ha dicho en numerosas ocasiones, tenemos que esperar hasta la segunda parte de los años noventa antes de ver una explosión de la producción cultural sobre el tema, especialmente mediante la ficción, aunque no exclusivamente, sea novelesca, cinematográfica, televisiva, gráfica, con un interés creciente por parte del público.

En este contexto, la literatura desempeña un papel primordial pero los autores no esperaron al *boom* de la memoria para dar a conocer y recordar años bélicos y violentos. Lo hicieron primero con los límites impuestos por la férrea censura, después con la recepción tímida de un público que prefería evadirse de un pasado traumático o en un contexto poco propicio cuando las políticas reconciliadoras preconizaban un prudente silencio considerado como una aparente amnesia. Muchos son los motivos que explican por qué si los novelistas o cuentistas no dejaron de escribir sobre el pasado bélico y sus horrores, los libros que se expusieron no fueron durante años aquellos que recreaban los años de guerra o de postguerra. También son muchos los motivos que explican el cambio de rumbo en la segunda mitad de los años 90 y no queremos indagar sobre este particular hartamente conocido. Nos interesa resaltar en cambio que este fenómeno literario surge, a mediados de los 90, como respuesta a una sociedad amnésica, aparentemente culpable de un déficit de memoria, a una sociedad que sigue malviviendo con heridas abiertas. Lo que fue un tema poco mediatizado y casi silenciado durante muchos años se convierte en un tema de moda cuando cambiamos de siglo, como si la capacidad de los españoles para hablar de modo apaciguado del pasado fuera señal de una democracia ya asentada, como si ya no se corriera ningún riesgo, o los españoles hubieran llegado a

una forma de madurez y fueran capaces de enfrentar el pasado para que no se repitiera, para sacar lecciones para el presente.

Las novelas que abordan el tema se suelen designar como novelas de la memoria o de la posmemoria, ya que un vínculo emocional —mantenido por la memoria— fuerte sigue existiendo entre el presente de escritura y la época reconstruida. Uno de los grandes temas es el de la violencia ya que muchos de los españoles víctimas sufrieron las atrocidades en su carne. Mediante la representación y la expresión de este “pasado violento” se puede traducir el gran trauma que representa el conflicto, como una herida profunda que tardó en cerrarse o no acaba de cicatrizar o lo hace dejando huellas muy visibles. La ficción parece ser una vía privilegiada para transcribir la violencia que se ejerció tanto en el cuerpo como en la psique de los españoles, hasta en la generación de los nietos. Pero las novelas que hablan de la violencia, de la guerra, de la postguerra, desde el siglo XXI, también hablan del momento presente en que se escriben, evocan cómo se recuerda y por qué se recuerda, qué significación tiene el recuerdo en la época en que se elabora. Pasamos finalmente de la representación del trauma pasado a la representación del trauma que sufren las generaciones más jóvenes que crecen dándose cuenta de que viven amputados de una parte de su historia y por lo tanto de su identidad; o de que se les impuso una prótesis (“una memoria impuesta”) que se hizo pasar por el miembro perdido. El término *trauma*, tan frecuentemente utilizado en la literatura secundaria sobre el tema<sup>2</sup>, sirve finalmente para designar tanto lo que sufrieron las víctimas directas como las generaciones siguientes<sup>3</sup>. Parece pues que el/los traumas de los que hablamos se vivieron tanto de manera individual como colectiva ya que acaba siendo un sufrimiento colectivo compartido. Este paso de lo individual a lo colectivo se justifica si pensamos con el psicólogo Amelio Blanco que “Existe [...] un estrecho paralelismo entre el funcionamiento de la vida psíquica del individuo y la vida psíquica de la sociedad. Las representaciones e ideas se conducen dentro del individuo de la misma manera y bajo los mismos principios que éstas lo hacen en el seno de la sociedad”<sup>4</sup>. Compartimos pues el punto de vista de Francisco A. Ortega Martínez para quien “los eventos traumáticos no sólo afectan individuos sino que también tienen un impacto desestructurante sobre los grupos sociales”<sup>5</sup>. Suponemos también, y seguimos utilizando un vocabulario que procede del psicoanálisis, que la literatura desempeña un papel clave en el proceso resiliente que le permite a la sociedad sobreponerse e intentar superar el/los trauma/s (tanto el trauma inicial como el de una sociedad amnésica). Si

sabemos ya que la literatura es un factor de resiliencia para ciertos autores también puede serlo para un grupo que vivió amputado de su pasado.

La reflexión emprendida aquí quiere contribuir a entender cómo la narrativa de la memoria recuerda la violencia relacionada con la guerra y la postguerra mediante la ficción, cómo la escribe desde el siglo XXI y qué tipo de recepción programa en relación con la superación del trauma. Distinguiremos varios tipos de novelas según el objetivo que se asocia al recuerdo del pasado: las que buscan el consuelo, es decir que tienden a hacernos pensar que la literatura permite una forma de reparación, una cicatrización... y las que dejan pensar que las heridas pasadas siguen abiertas a principios del siglo XXI.

En ambos casos los novelistas utilizan los mismos *topoi* (cainismo, represión, persecución, oposición, exilio, guerrilla, interrogatorios y tortura, ejecuciones masivas, juicios sumarios... y un largo etcétera) con el riesgo de convertirlos en estereotipos y proponer una memoria “petrificada”<sup>6</sup> que conduzca a revivir el trauma en vez de superarlo; la significación de este “pasado violento” depende por lo tanto del tratamiento literario que reciben los *topoi*, de las modalidades formales adoptadas para invitar al lector a la reflexión mediante la distanciaci3n<sup>7</sup>. Nos centraremos en una de las modalidades que comparten la mayoría de las novelas —la discontinuidad de la escritura— ya que parece ser el recurso id3neo para traducir la violencia experimentada por las v3ctimas y producir un efecto de lectura para que el lector haga la misma experiencia. Adem3s esta caracter3stica se debe al desdoblamiento de los planos temporales (pasado de la historia / presente de la enunciaci3n<sup>8</sup>), se ve favorecida por la multiplicidad de las voces que se expresan, por la yuxtaposici3n de fragmentos dispares... Permite por lo tanto reunir los rasgos que suelen definir las novelas de la memoria.

Por ser representativos de varias opciones posibles en la novela de la memoria nos centraremos de modo m3s espec3fico en cuatro textos: *Cartas desde la ausencia* de Emma Riverola, *Las trece rosas* de Jes3s Ferrero, *La ca3da de Madrid* de Rafael Chirbes y *El vano ayer* de Isaac Rosa. En cada caso se instaura una tensi3n entre el fragmentarismo que nace de una discontinuidad m3s o menos afirmada o visible y la idea de totalidad, ya que al fin y al cabo, cada novela constituye una totalidad acabada. A partir del an3lisis de esta tensi3n, veremos c3mo los autores deciden encarar/superar el pasado y c3mo programan el papel del lector frente al recuerdo.

*Cartas desde la ausencia* de Emma Riverola (2008) es una novela bastante original en el panorama de la literatura de la memoria por ser una novela epistolar<sup>9</sup>. Cuenta la historia de una familia cuyo padre muere en el frente durante la guerra, la madre que se ha refugiado en Bilbao con su familia, manda a sus hijos a Rusia y tardará casi 20 años antes de volver a verlos (hasta septiembre de 1956). Las cartas que intercambian familiares y amigos traducen la vida en un país profundamente dividido, donde reinan el odio y la violencia entre nacionales y republicanos, pero también entre comunistas estalinistas y trotskistas; donde la gente lucha para sobrevivir. Seguimos la historia de tres generaciones hasta llegar a los primeros años del siglo XXI, cuando los nietos descubren una historia familiar con sus secretos, reflejo de la historia nacional.

El fragmentarismo es, en este caso, una característica formal consubstancial al subgénero epistolar: “debido a la brevedad de las misivas y los saltos temporales y espaciales debidos a la espaciada redacción y también irregular envío de las cartas”<sup>10</sup>; la heterogeneidad de los fragmentos se realza ya que la variedad tipográfica permite distinguir los supuestos documentos oficiales, las cartas personales, administrativas, las cartas censuradas y sacadas de los archivos etc. Se acentúa, por lo tanto, un efecto de ruptura idóneo para contar historias de separaciones y sugerir el dolor que provoca la ausencia de los seres más queridos<sup>11</sup>. Los blancos que separan las cartas concretan la distancia pero la redacción misma, el acto de escribir, traduce, en cambio, la voluntad de salvar la distancia, con el establecimiento de una comunicación, pero una comunicación diferida ya que remitente y destinatario nunca comparten el mismo tiempo y el mismo espacio. En efecto, hasta en el caso de la correspondencia electrónica, al final de la novela, cuando estamos en la época contemporánea y nuevos modos de comunicación se sustituyen a las cartas, observamos que si los personajes comparten el mismo espacio (Barcelona) y apenas unos segundos transcurren entre cada mensaje, la distancia entre los dos personajes sigue pareciendo enorme y la incomunicación se instala; algo que queda reflejado en la fragmentación del texto, con mensajes en general cortísimos.

La importancia de la ruptura en la novela se ve también en la composición de un texto dividido en cuatro partes desiguales, que no tienen el mismo estatuto y que no respetan la línea cronológica habitual en la novela epistolar. La segunda y la cuarta se componen exclusivamente de cartas mandadas y leídas mientras que la primera y la tercera son proyectos de cartas, cartas imaginadas o borradores no enviados, que rompen con la cronología ya que son posteriores al principio del periodo temporal abarcado por las partes siguientes. Los efectos de fragmentación más importantes se ven

en las partes más largas: “El desgarró Julio 1936-Abril 1940” y “El legado Abril 1941-Marzo 2006”.

La forma epistolar refleja el desgarró que da su título a una parte al proponer un texto atomizado donde se multiplican destinatarios y remitentes: en efecto, si se destacan, en la primera parte, dos epistolarios principales, Jaume y Carmen, que intercambian 26 cartas y otros más secundarios (Ramon, el hermano de Jaume, Gloria, la amiga de Carmen, Víctor y Andreu, los hijos), cabe añadir a esta primera lista una serie de cartas firmadas por personajes que aparecen como remitentes episódicos. La atomización del texto procede, por lo tanto, de la cantidad de remitentes, pero también de la cantidad de destinatarios, ya que un mismo personaje, como Carmen, por ejemplo, escribe cartas a su amiga Gloria, a su marido, a su cuñado, a la hermana de su amiga, a un arzobispo, a la mujer de Franco... El lector se ve enfrentado a un sistema de intercambios, con una polifonía elaborada, un entramado de voces que se completan. La cuarta parte funciona de la misma manera, pero de manera aún más compleja ya que la generación de los hijos y pronto los nietos también escriben. Se multiplican aún más las voces y el texto se fragmenta cada vez más cuando aparecen los correos electrónicos al final de la novela.

Un análisis de los remitentes y de los destinatarios permite poner de realce un gran hueco: en toda la primera parte de la novela, los niños Andreu y Víctor no reciben ninguna carta de su madre y solo Andreu recibe dos cartas de su padre; notamos también épocas durante las que los protagonistas no se pueden escribir. Es decir que más allá de los espacios dejados en blanco en el texto, se abren otras lagunas menos visibles que dan cuenta del aislamiento de los personajes, de su soledad cuando ni siquiera pueden comunicar con sus familiares y del desgarró que destruye un núcleo familiar (se concreta con las muertes, las separaciones, el aborto...). Parece que la diseminación afecta las relaciones de todos los personajes.

Si los blancos temporales y textuales dan cuenta de la violencia<sup>12</sup> cotidiana vivida por los personajes, también produce el mismo efecto la irrupción del color negro que sirve para tachar las frases censuradas, procedimiento bastante inusual en la ficción. Aquí se realza la presencia de la censura y la recepción de cartas incompletas, la imposibilidad de comunicar libremente. Este procedimiento se dobla en la novela con otro: la reproducción de cartas en un formato que no recibieron los destinatarios ya que se dan a leer cartas copiadas y archivadas en la Jefatura Nacional del Servicio Exterior de Falange. Las frases suprimidas están subrayadas. El lector empírico accede



del tiempo de la diégesis. A este lector se dirige la instancia rectora, figura de un autor implícito, que reúne, yuxtapone y organiza las cartas, añadiendo escasas notas, dando a conocer cartas interceptadas por la censura, en una versión entera no leída por nadie dentro de la ficción ya que a los destinatarios solo les llegó una parte de las cartas, a veces solo una versión amputada, tachada tal como aparece en el texto con unas llamativas líneas negras. En esta novela tan fragmentada, el lector acaba sabiendo más que los personajes, acaba teniendo una visión donde permanecen los blancos, o los agujeros negros, pero se colman en parte. Parece que el acto de lectura permite llevar a cabo una labor de “reparación” gracias a un texto que, conforme a su etimología, “teje” y, en este caso, “zurce” y “remienda”<sup>17</sup>.

***Las trece rosas de Jesús Ferrero (2003)*** recrea la historia trágica de las 13 rosas —13 chicas, casi todas afiliadas a las JSU, algunas de ellas menores de edad, ejecutadas el 5 de agosto de 1939 cuando el régimen se quiere vengar del asesinato del comandante Gabaldón—, desde el momento en que fueron detenidas en Madrid, hasta después de su ejecución. La novela acaba en 1975 cuando el novio de una de ellas está en Madrid y tiene la sensación de que siguen vivas a través de las madrileñas en las que cree reconocerlas. Jesús Ferrero cuenta la historia utilizando como molde genérico la tragedia antigua y ostenta la fragmentación del texto al empezar con un índice, a modo de *dramatis personae*, ya que todas las secuencias llevan por título el nombre de un personaje (excepto el penúltimo titulado “extraña flor”). La violencia está omnipresente en esta historia de 13 vidas tronchadas.

Se divide el texto en 4 partes numeradas enmarcadas por dos secuencias con funciones de prólogo y epílogo. Cada secuencia se divide también en un número de secuencias desiguales y de amplitud variable. La materialidad del texto evidencia la presencia de blancos y las partes suelen acabar de modo abrupto e inquietante (el disparo de un niño, una violación interrumpida por una llamada telefónica, la designación de las flores que van a morir, la soledad de Benjamín). Este efecto se incrementa cuando se incluyen en unas secuencias frases o versos o coplas en cursiva<sup>18</sup> o con la aparición de ciertos intercambios eminentemente teatrales. Estos se suelen caracterizar por un encadenamiento rápido de réplicas cortas que produce la impresión de que estamos presenciando una esticomitía, frecuente en los diálogos en verso cuando se están enfrentando dos adversarios, en momentos de gran tensión, de rivalidad o cuando uno de los interlocutores acusa al otro<sup>19</sup>.



La organización del espacio diegético también se fragmenta: el texto se abre con la presencia de un personaje-espectador que está mirando por “su ventana preferida, desde la que podía ver la gran película del mundo”<sup>20</sup>. Esta ventana-pantalla dibuja los límites de un espacio en el que cabe el patio de la cárcel de Ventas observado por Damián con su mente trastornada. Sin embargo, estos dos espacios separados se van a relacionar de diversas maneras en la novela, como si el espacio entero fuera una inmensa cárcel invadida por la locura. Caben en él una multitud de voces a veces no identificadas que funcionan como el coro de la tragedia en la antigüedad griega: las voces anónimas que cierran el prólogo anuncian una trágica historia de muerte, unas voces de niños comentan y anticipan la acción. Son voces marginales pero que entran en relación estrecha con la historia de las Rosas y unen los espacios de la cárcel y del manicomio. En efecto, el niño Suso es el hermano de Soledad, la novia de Julián, el hermano de Damián; además Julián es el novio fantaseado por Martina, una de las Rosas, y uno de los autores del atentado contra Gabaldón por el que son ejecutadas las chicas; Julián acaba matado por el Pálido, uno de los policías que interroga e intenta violar a las Rosas. Por si fuera poco, Suso se hace amigo de Enrique, el hijo huérfano de Blanca, otra Rosa. Entre las diversas voces y los diferentes espacios se teje una tupida red de relaciones que acaba uniendo lo dispar. De este modo parece que la fragmentación se matiza, se desdibuja.

Esta fragmentación también puede borrarse al existir relaciones entre el principio del texto y el final, especialmente entre las dos secuencias iniciales y las dos finales. La novela empieza con una aparente dedicatoria a las trece rosas, “A trece caras / surgidas de la multitud”, que en realidad constituye una epígrafe que se dilucida cuando llegamos al epílogo —“En una estación de metro”— que retoma el título de un breve poema de Ezra Pound, “La aparición de esos rostros en la multitud; pétalos sobre una rama negra, húmeda”, que inspiró la dedicatoria. Pasamos por lo tanto de una paráfrasis del poema a su título lo que confiere a la novela una estructura circular. Además el preludeo empieza con el personaje de Damián que adopta la posición de espectador, haciendo de la cárcel un escenario en el que se desarrolla una tragedia; y en la última secuencia Benjamín está en Madrid y se dispone a ir al teatro.

Si comparamos la primera secuencia con Benjamín con las dos últimas en las que es el protagonista principal llama la atención la serie de paralelismos y de oposiciones que unen estas dos partes del texto: en la secuencia titulada “Avelina”, que abre la primera parte, Benjamín y su novia están en su pueblo, en un lugar inquietante,

metáfora de la violencia de una guerra recién acabada. Se refugian en un caserón medio abandonado, escuchan un disco de Gardel y se entregan a los placeres amorosos antes que Avelina le confiese a su amante su decisión de irse a Madrid para entregarse a la policía. En la penúltima secuencia, estamos en 1945, seis años después de la ejecución de Avelina y Benjamín sigue en el pueblo. El narrador evoca el entorno retomando los elementos naturales evocados en la secuencia inicial pero las cosas han cambiado: “Benjamín se gira: en la hora añil dos sombras están bailando en el páramo. No son Avelina y él, son el inglés y la mujer, que se mueven al compás de un tango. / Desde la terraza, llegan aires de Gardel”<sup>21</sup>. Benjamín recuerda un viaje que hizo a Madrid y un “gemido de saxofón”, eco del “preludio” y del “espíritu sin nombre”. Pasamos después a un día del otoño de 1975, cuando Benjamín en un momento de desvarío cree reconocer en las jóvenes madrileñas a las trece rosas. La novela termina cuando sale del metro, llega a la plaza Santa Ana, “donde regresó a él la imagen del esplendor. [...] Una vez más la vida se obstinaba en ser vivida. Las ventanas se iluminaban, las calles se llenaban de voces, de ecos, de pasos, y la gente hablaba y bebía en el excitante anochecer, *hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère*”<sup>22</sup>.

Se afirma pues la estructura circular del texto, pero con un paso de las tinieblas a la luz. El narrador parece cumplir con su deber de memoria: ha vuelto a dar a las jóvenes su dignidad, su lugar en la memoria colectiva. Parece optimista al enfocar la Transición con tantas luces deslumbrantes en un espacio que desborda de vida. El *explicit* constituido por el último verso del poema inicial de *Las flores del mal* sirve para designar de modo oblicuo a las Trece Rosas, “flores”, encarnación del Mal en su tiempo, es decir de la disidencia, de la rebeldía... y víctimas de una venganza y de una represión tan crueles como ciegas. Invita también a matizar la visión luminosa que ofrece el final de la novela al enlazarlo con el poema de Baudelaire, “Au lecteur”, que propone una visión sombría e inquietante de un hombre que no puede escapar al pecado, a los vicios. También puede sugerir que las luces que se perciben en el otoño de 1975 son tan hipócritas como el lector, el narrador y de modo general los hombres, que solo es una ilusión. Si la estructura fragmentada del relato propone la visión de un mundo dislocado, brutal y violento en el que la represión hace de unas jóvenes inocentes unas víctimas expiatorias, parece que la estructura global afirma sin embargo la victoria de la memoria y el papel que cumple la literatura en este proceso de rehabilitación. La novela de Jesús Ferrero por lo tanto también entra, a su manera, en esta concepción de una novela que “repara”, que sirve para hacer justicia.

Esta concepción de la novela de la memoria es justamente lo que rehúye un autor como Rafael Chirbes, aunque pudo también caer en la tentación. Publicó en 1992 su primera novela de la memoria —*La buena letra*— que marca un verdadero punto de inflexión en su obra y vuelve a editarla en 2000 quitándole la última secuencia. Explica este cambio en la “nota a la edición de 2000”:

“Intentaré explicar aquí por qué he sentido esas dos páginas como un peso y su desaparición como una liberación.

Cuando escribí el libro, me pareció que, por respeto al lector, al final de la novela debía devolverlo al presente narrativo del que lo había hecho partir, y, por ello, puse, casi a modo de epílogo, ese capítulo que aparecía en las anteriores ediciones, y en el que las dos cuñadas —Ana e Isabel— volvían a encontrarse tantos años después. Había algo de voluntarismo literario en tal propósito, cierto criterio de circularidad, un concepto que se manifiesta en numerosas obras, a veces con escasa justificación. Pasado el tiempo me pareció que el libro no necesitaba de ninguna *circularidad consoladora* y que al haber añadido ese final había cometido un error de sintaxis narrativa, más grave aún por la filosofía que venía a expresar, y que no era otra que la de que el tiempo acaba ejerciendo cierta forma de justicia, o, por decirlo de otro modo, acaba poniendo las cosas en su sitio. De la blandura literaria emanaba, como no podía ser menos, cierto *consuelo existencial*.

Si cuando escribí *La buena letra* no acababa de sentirme cómodo con esa idea de *justicia del tiempo* que parecía surgir del libro, hoy, diez años más tarde, me parece una filosofía inaceptable, por engañosa. El paso de una nueva década ha venido a cerciorarme de que *no es misión del tiempo corregir injusticias, sino más bien hacerlas más profundas*”<sup>23</sup>.

2000 es justamente el año en que Rafael Chirbes publica su sexta novela, *La caída de Madrid*, que parece ser la prolongación del proyecto iniciado con *La larga marcha* (1996), en el que Rafael Chirbes empieza un fresco de la postguerra hasta llegar a la muerte del Caudillo (marco temporal diegético de *La caída de Madrid*). Sin embargo, para definir esta última parece más adaptado hablar de mosaico por la tensión que se establece entre unidad y discontinuidad, por los intersticios que permanecen entre las teselas (lo que no existe entre las piezas de un puzzle reconstituido), por la portada que ilustra la primera edición de la novela<sup>24</sup>, un fragmento de la escultura-

mosaico *Riot* de Tony Cragg que representa la violencia mediante la combinación de materiales dispares.

De todas las novelas analizadas en el marco de este trabajo, la que parece, a primera vista, más convencional y menos discontinua es *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes<sup>25</sup>, que se construye en torno a la preparación de una cena festiva, la del cumpleaños de un rico empresario, mientras está agonizando Franco. Las últimas manifestaciones de la violencia franquista aparecen a través de la persecución de unos obreros, las manifestaciones estudiantiles reprimidas, la violencia policial, las últimas ejecuciones, alusiones a la tortura etc. El texto parece menos fragmentado ya que se divide en dos grandes partes equilibradas, que abarcan un día entero, el 19 de noviembre de 1975, víspera de la muerte de Franco, entre las 6 de la mañana y las 8 de la tarde, con una gran precisión cronológica. Cada parte —“La mañana” y “La tarde”— consta de una serie de largas secuencias numeradas (9 en la primera y 11 en la segunda) con un aparente encadenamiento lógico que tiende a borrar el efecto de ruptura producido por la presencia de los blancos tipográficos. Sin embargo se mantiene hasta el final una tensión entre el todo, la unidad, y el fragmento o la dispersión.

La voluntad de abarcar un todo se nota en la construcción temporal —un día es una totalidad<sup>26</sup>, en el que cabe “un mundo entero” como dijo Lucien Dällenbach—<sup>27</sup>, en la construcción espacial —toda la novela pasa en Madrid, con espacios y personajes representativos de todas las clases sociales y de tres generaciones— y en la construcción narrativa con la adopción de puntos de vistas que dan voces a todas las categorías sociales: burgueses, opus dei, policías, estudiantes, catedráticos, criados, obreros, oportunistas y resistentes... Como en *La Trece Rosas*, los personajes forman una red muy densa ya que por ejemplo Lurditas, novia del obrero Lucio, trabaja en casa de don José Ricart, donde se organiza la fiesta. Lucio conoció en la cárcel a un abogado, Taboada, que conoce a uno de los nietos de don José. El comisario Arroyo, amigo íntimo del empresario, se encarga de la detención y ejecución de Enrique Roda, compañero de célula de Lucio etc.

Sin embargo, rápidamente el lector hace la experiencia de la ruptura ya que las secuencias se pueden asimilar a trozos dispersos, separados de un todo, y por lo tanto a fragmentos, a pesar de no caracterizarse por la brevedad. De hecho, casi nunca se privilegian efectos de continuidad o de previsibilidad entre las secuencias, se multiplican los puntos de vista hasta llegar a 16 focalizaciones distintas en 20

secuencias. Se impone una sensación de dispersión narrativa; el lector se ve obligado a cambiar de punto de vista, a conciliar los puntos de vista enemigos, a veces odiados, sin que el texto le proponga nunca cómo reunirlos. En *La caída de Madrid*, se mantiene una distancia insalvable entre los fragmentos como si fuera la novela de la reconciliación imposible.

Esta impresión se corrobora con la organización temporal y espacial. La línea cronológica se ve interrumpida de modo sistemático por los recuerdos de los protagonistas lo que da la impresión de un tiempo estancado que no acaba de pasar. Frecuentemente una secuencia acaba en el momento en que había empezado o casi. En cuanto al espacio, se destaca la importancia de la casa familiar en la que se prepara la fiesta de don José, que nació con el siglo XX y se dispone a celebrar su cumpleaños con la muerte del franquismo. 11 de los personajes focales —la mayoría— estarán en la casa la noche de la fiesta (como invitados a la cena, desde la cocina en el caso de la criada, o en su cuarto-celda en el caso de la abuela loca, enferma de alzhéimer). Quedan excluidas las clases más bajas. Este espacio doméstico en vez de representar el lugar protector de la unión familiar encarna la división y las separaciones. Esto se incrementa al final de la novela, ya que el encuentro previsto queda aplazado fuera del tiempo de la ficción; no se sabe si la cena se celebra después de la llamada telefónica que le anuncia al jefe de la Brigada Político Social la muerte del *Caudillo*<sup>28</sup>. En la casa se plasma perfectamente esta tensión entre unidad y diseminación. La aparente unidad inicial acaba destrozada y se impone una impresión de dispersión que prefigura lo que va a ser la Transición, con tantas esperanzas frustradas, una imposible reunión de los españoles, una imposible reconciliación, una sociedad que sigue dividida, con heridas abiertas... Los fragmentos del texto no funcionan como piezas de un puzle que acabarían dibujando una imagen coherente, sino más bien como teselas de un mosaico que permanecen disyuntas. Los encuentros programados se transforman en desencuentros. Lo que se anuncia es un mundo a su manera tan violento y fragmentado como el precedente, una Transición poco consoladora.

*El vano ayer* de Isaac Rosa (2004) es una novela profundamente original en el panorama de la novela de la memoria, muy crítica y frecuentemente comentada, que adopta la forma de la novela en marcha. En el contexto de este trabajo creemos importante evocarla a pesar de los numerosos estudios ya publicados porque la representación de la violencia es uno de los problemas planteados por el escritor<sup>29</sup>.

La diferencia entre esta novela y las otras es la desaparición casi total de la idea de unidad<sup>30</sup>: solo la encontramos si pensamos que estamos leyendo una obra entera y que por este único motivo se presenta como un todo, como cualquier obra a pesar de la voluntad del autor de reducirla a fragmentos desunidos y contradictorios. Parece difícil ir más lejos en el proyecto ya que acabamos con un acceso vedado a la representación fidedigna del pasado. La novela se presenta como un borrador de novela destinada a evocar la historia del profesor Julio Denis y aclarar su destino —en relación con André Sánchez—; en realidad al final de la novela nada se aclara, el profesor desaparece en el exilio parisino como desaparece, tal vez de manera más trágica, el estudiante. La novela acaba con otra incógnita, la de Marta.

Desde las primeras secuencias, el narrador se pregunta si “¿Seremos capaces de construir una novela que no mueva al sonrojo al lector menos complaciente?”<sup>31</sup> y declara su deseo de escapar a los tópicos para construir una novela “más allá de los lugares comunes, más allá del pintoresquismo habitual, de la pincelada inofensiva, de la épica decorada y sin identidad”, para que “no sea en vano, que sea necesaria”<sup>32</sup>. Volvemos a encontrar muchas de las características ya analizadas: las profundas divisiones del texto, una voz narrativa inestable e inusual que rompe con las convenciones literarias más conocidas: una primera persona del plural —que no siempre reúne las mismas personas<sup>33</sup>— alterna con la distante tercera persona del “autor”. Cabe añadir el calculado perspectivismo con una multiplicidad de voces, a veces anónimas, discrepantes, que llegan a dialogar o a reñir con el narrador-autor; la yuxtaposición de versiones contradictorias o alternativas de una misma historia, los *collages* de documentos de naturaleza distinta con efectos tipográficos, la indeterminación entre lo verdadero y lo falso. Por fin, Isaac Rosa maneja un sinfín de recursos estilísticos para proponer variaciones en torno a la escritura de la violencia: los artículos de prensa (verosímiles o no), los testimonios, la enumeración de las víctimas emblemáticas o mártires del franquismo (con el “negacionismo” del policía), textos que parecen sacados de manuales prácticos y proponen métodos eficientes como el “quirófano” y “la barra” (pero son incompletos ya que falta la ilustración anunciada como anexo en la pág. 132), una parodia del *Cantar de Myo Cid*. Llama la atención la secuencia 36 en la que un policía hace de lector crítico de todo lo que acabamos de leer para poner en tela de juicio cómo se ha hablado de la tortura y denunciar la manipulación del lenguaje y de las estrategias narrativas. Al mismo tiempo este capítulo se presenta como unseudodiálogo entre el policía y un interlocutor que interviene sin que se reproduzcan en

el texto sus palabras. De modo que nos encontramos con una secuencia en la que se abren lagunas, vacíos, materializados por puntos suspensivos al final y al principio de los párrafos. El texto que se eleva contra las manipulaciones y que introduce contrapuntos a las versiones ya escritas es en realidad un texto manipulado en el que la única voz que tiene derecho a dejarse oír es la voz de una autoridad poco fidedigna. El lector no puede sino desconfiar de toda representación.

Finalmente, Isaac Rosa ilustra con su novela los peligros a los que se expone la escritura de la memoria. Hacemos nuestra la conclusión a la que llega Amélie Florenchie cuando dice que denuncia Isaac Rosa “otra forma de olvido/silencio, a través del falso diálogo de la reconciliación nacional”<sup>34</sup>.

Las cuatro novelas elegidas permiten mostrar el abanico de posibilidades que se abre si consideramos los discursos de la memoria franquista desde el punto de vista de la representación del pasado violento y el papel que desempeñan en el presente para superar los dos traumas: el de las dos Españas y el de la memoria impedida.

Con *Cartas desde la ausencia* el lector acaba realizando lo que programa el texto —“coser los jirones”—, tarea llevada a cabo también por la figura de la autora implícita (la instancia rectora). La novela revela secretos, reúne los trozos, les da coherencia, los incluye en un todo, entregándose a una verdadera labor de reparación. El texto de *Trece Rosas* de Jesús Ferrero acaba reuniendo en una misma red elementos que parecen pertenecer a esferas diferentes, los personajes forman parte de una misma tragedia digna de los modelos antiguos, bajo los auspicios de *Antígona*. En este caso, asoma también la voluntad de reparar una memoria malparada, a través de una estructura singular y un lenguaje poético, sin ostentación. Con *La caída de Madrid* y *El vano ayer*, los proyectos cambian del todo y la representación parece ya incompleta o imposible. Rafael Chirbes hace de la Transición una época de dispersión incapaz de proponer un discurso coherente sobre el pasado<sup>35</sup>. Isaac Rosa acomete contra las representaciones que promueven el discurso de la reconciliación. En ambos casos, los fragmentos desunidos dicen las heridas que no se pueden borrar, los vacíos que no se pueden colmar pero sin dejar de configurar un trabajo de memoria que también puede ayudar a reponerse, a superar el trauma si aceptamos que “superar exige asumir, no pasar página o echar en el olvido”, como recuerda Alberto Méndez citando a Carlos Piera en el prólogo a sus *Girasoles ciegos*. Añade: “En el caso de la tragedia requiere, inexcusablemente, la labor del duelo, que es del todo independiente de que haya o no reconciliación y perdón”.

Según él, el duelo se cumple con “el reconocimiento público de que algo es trágico y, sobre todo, de que es irreparable. [...] El duelo no es ni siquiera cuestión de recuerdo: no corresponde al momento en que uno recuerda a un muerto, un recuerdo que puede ser doloroso o consolador, sino a aquel en que se patentiza su ausencia definitiva. Es hacer nuestra la existencia de un vacío”<sup>36</sup>.

---

<sup>1</sup>Andreas HUYSSSEN: *El busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Fondo de Cultura Económica, Goethe Institut, México, 2002, p. 13.

<sup>2</sup>Véase, por ejemplo, Carmen MORENO-NUÑO: *Las huellas de la guerra civil. Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*, Madrid, Ediciones Libertarias, 2006.

<sup>3</sup>En su novela *El vano ayer* (Barcelona, Seix Barral, 2004, p. 63), Isaac Rosa expresa cómo el olvido genera un segundo trauma de la manera siguiente: “El olvido impuesto sobre los muertos puede, en efecto, convertirse en una segunda muerte, un ensañamiento postrero sobre el que fue fusilado, torturado, arrojado por una ventana o baleado en una manifestación, y que desde su insignificancia en la memoria [...] se convierte en un depreciado cadáver que cada día vuelve a ser fusilado, torturado, defenestrado o baleado en el poco atendido espacio de las dignidades”.

<sup>4</sup>Amelio BLANCO: “Los afluentes del recuerdo”, en José María Ruiz-Vargas: *Claves de la memoria*, Madrid, Ed. Trotta, 1997, p. 88. Hablamos de trauma social como hablamos de memoria colectiva; recordemos por ejemplo cómo el historiador Jacques Le Goff pasa de lo individual a lo colectivo tomando como ejemplo la amnesia que puede acarrear trastornos en la identidad colectiva: “de même que l’amnésie est non seulement un trouble chez l’individu mais entraîne des perturbations plus ou moins graves de la personnalité, de même l’absence ou la perte volontaire ou involontaire de mémoire collective chez les peuples et les nations peut entraîner de graves troubles de l’identité collective”. En Jacques Le GOFF : *Histoire et mémoire*, París, Gallimard, Folio Histoire, 1988, p. 108.

<sup>5</sup>Francisco A. ORTEGA MARTÍNEZ: “El trauma social como campo de estudios”, en Francisco A. ORTEGA MARTÍNEZ (ed.): *Trauma, cultura e historia: reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*, Universidad Nacional de Colombia, 2011, p. 28.

<sup>6</sup>Véase Anne-Laure BONVALOT: “Poétique de l’événement et renouvellement de l’écriture engagée : l’écriture performative dans le roman en marche d’Isaac Rosa”, en Marie-Laure ACQUIER et Philippe MERLO (dirs.): París, L’Harmattan, pp. 103-119.

<sup>7</sup>Marie ANAUT ve en los procedimientos de distanciación como el humor una manera de lograr “decir el trauma, transmitirlo, evitando los riesgos de afloramiento de los aspectos negativos”. Compara el humor con las máscaras de los actores de la Antigüedad porque ayuda a esconderse, permite decir lo indecible y así el sujeto herido puede escapar al poder del trauma (“Traumatisme, humour et résilience”, en COUTANCEAU et al. (dirs.): *Trauma et résilience*, París, Dunod, p. 11). Una distancia narrativa elaborada, no solamente en su modalidad lúdica, que logre darle significación a la reconstrucción memorística puede producir los mismos efectos; por lo tanto las novelas de la memoria que mantienen una distancia entre el lector y el mundo diegético no invitan a la repetición sino a la superación. El lector no se deja invadir por los acontecimientos traumáticos, les da una significación positiva que le ayuda a comprender el mundo y a vivir en su presente a partir de la comprensión del pasado.

<sup>8</sup>En numerosos estudios se ha puesto de relieve la eficiencia del desdoblamiento temporal — pasado/presente— que permite representar el pasado desde la perspectiva del presente democrático, introducir en el relato una reflexión metaliteraria, construir la novela a partir de una investigación que metafórica la búsqueda de los autores, vivida como una labor de excavación. *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas se ha convertido en el modelo de este tipo de novela aunque no la inventa —



podemos pensar, por ejemplo, en la publicación de *Cielos de barro* de Dulce Chacón en 2000. Después vuelve a aparecer, como, por ejemplo, en *Voces del Pamano* (*Les veus del Pamano*, 2004) de Jaume Cabré, *Los rojos de ultramar* (2004) de Jordi Soler, *Enterrar a los muertos* de Ignacio Martínez de Pisón (2005), *Mala gente que camina* de Benjamín Prado (2006), *Martina la rosa número trece* (2006) de Ángeles López, *El corazón helado* (2007) de Almudena Grandes, etc.

<sup>9</sup>Si encontramos frecuentemente cartas insertadas en las novelas de la memoria, el subgénero epistolar parece, sin embargo, poco practicado en el contexto literario español actual.

<sup>10</sup>Kurt SPANG: “La novela epistolar. Un intento de definición genérica”, en *RILCE*, Vol. 16, 3 (2000), p. 651.

<sup>11</sup>En el monólogo de Andreu, el personaje propone una reflexión con función metaliteraria sobre el papel de la correspondencia: “Aprendí a leer para recibir cartas de mi padre. Después leía las cuartillas de mi madre. Cartas. Siempre cartas que evidenciaban la distancia. Largas, cortas, sinceras, falsas. Epístolas vacías, mudas, blancas, como este folio insolente que expulsa todas las palabras. El papel se ríe haciendo ostentación de su virginidad, mientras yo me ahogo en una noche de ron y nostalgia. Cuatro frases. Ya sólo me conformo con cuatro renglones sinceros. Cuatro líneas que den sentido a la ausencia” (p. 162). El ritmo entrecortado de sus frases da cuenta de la vida que vivió, ritmada por la llegada de las cartas de sus padres, que hacían los vacíos más profundos en vez de rellenarlos, como si la carta plasmara la violencia de la separación en vez de suavizarla. Nathalie Sagnes-Alem subraya la relación entre género epistolar, sujeto fragmentado y violencia: “La forma misma de la novela epistolar, con sus silencios, sus blancos tipográficos, resalta esta representación de un sujeto fragmentado y de unas familias rotas por la violencia de la historia”, “El reto de la verdad en *Los rojos de ultramar*, de Jordi Soler, *El corazón helado*, de Almudena Grandes, y *Cartas desde la ausencia*, de Emma Riverola”, en Geneviève CHAMPEAU et al. (eds.): *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, p. 334.

<sup>12</sup>Los blancos traducen también los silencios que se relacionan con la violencia como lo evoca Amélie Florenchie en “Radiografía de la violencia en la sociedad española contemporánea: la perversión del diálogo en las novelas de Isaac Rosa”, en *Nuevos derroteros...*, p. 258.

<sup>13</sup>Emma RIVEROLA: *Cartas desde la ausencia*, Barcelona, Seix Barral, 2008, p. 191.

<sup>14</sup>Ibid., p. 193.

<sup>15</sup>Ibid., p. 192.

<sup>16</sup>Ibid., p. 287.

<sup>17</sup>Véase Nathalie SAGNES-ALEM: *Traces de l’Histoire dans trois romans contemporains espagnols*, Tesis de habilitación (inédita), 2011.

<sup>18</sup>La canción de la niña, p. 16, con sus variantes, p. 41, p. 209; el poema de López Maldonado, p. 105; la cita de *Antígona*, p. 143; la inscripción que se deja en el suelo, p. 214; los versos de Benjamín que además se ponen entre paréntesis, p. 224; la cita de Baudelaire, *hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère*, p. 232.

<sup>19</sup>Véase Etienne SOURIAU: *Diccionario Akal de estética*, Madrid, Akal, 1998, p. 539, donde la esticomitía se define como: “Diálogo donde los interlocutores se responden verso a verso [...]. Éste es, pues, un diálogo conciso y rápido, en el que las palabras son simétricas y los interlocutores de la misma importancia, y cuyo estilo está marcado de manera muy clara, debido a la correspondencia exacta entre la unidad de lenguaje —la frase— y la rítmica —el verso”. Además de las funciones ya evocadas —enfrentamiento, acoso— se añaden los “casos en los que esta forma sirve para mostrar el acuerdo, la profunda comprensión entre dos personajes” y la posible función cómica. Ver, por ejemplo, el interrogatorio de Joaquina por El Pálido en la pág. 43.

<sup>20</sup>Jesús FERRERO: *Las trece rosas*, Madrid, Siruela, 2003, p. 15.

<sup>21</sup>Ibid., p. 224.

<sup>22</sup>Ibid., p. 232.

<sup>23</sup>Rafael CHIRBES: *La buena letra*, Barcelona, Anagrama, 2002 (primera edición en Debate, 1992), pp. 9-10. El subrayado es nuestro.

<sup>24</sup>Véase Lucien DÄLLENBACH: *Mosaïques*, Paris, Seuil, 2001, p. 56: “[la mosaïque] ménage un écart maximal entre l’unité du tout et la pluralité discontinue du matériau de base ; elle suppose en outre un dess(e)in global avec lequel les accommodements sont possibles : loin d’assigner d’avance et de manière dirigiste une seule et unique place à chacune des pièces — ce que fait le puzzle —, la figure finale autorise en effet une totale liberté de mouvement, de placement et de déplacement des morceaux, ce qui veut dire que sur le fond immuable et solide du support, les substitutions restent permises, d’où un espace de jeu appréciable”. Cabe notar que la portada de la edición inicial (Anagrama) reproduce una obra del artista inglés Tony Cragg, conocido por sus esculturas, entre murales y mosaicos, como la que nos interesa aquí, *Riot* (“motín”). Realiza estas obras con materiales recuperados y reciclados (“He usually assembled the found objects into wall sculptures, some of the assembled plastics resembling mosaics. His work, *Riot*, exhibited at the Hayward, a 50 foot mural showing mounted police beating up demonstrators was made of old plastic bottles, milk crates, and toys”). Disponible en: <http://www.allaboutartschools.com/directory/artists/websites/tony-cragg.htm>

<sup>25</sup>Rafael CHIRBES: *La caída de Madrid*, Madrid, Anagrama, 2000.

<sup>26</sup>Pasamos del despertar inquieto de don José Ricart al obrero desamparado que imagina su detención en el crepúsculo, dos momentos claves y simbólicos que dicen la desaparición de un mundo y anuncian un mañana negro.

<sup>27</sup>Lucien DÄLLENBACH: *Mosaïques...*, p. 146.

<sup>28</sup>Los encuentros programados nunca se realizan en los episodios relatados u ocurren en los vacíos del texto, en los blancos, los intersticios. La única escena de “encuentro” es la comida familiar que abre la segunda parte en la que ocurre un enfrentamiento entre un hijo y su padre y aflora la profunda escisión entre los dos hermanos, prolongación del cainismo, ya que uno tiene afinidades con los grupúsculos ultraderechistas mientras que el otro es un estudiante con simpatías izquierdistas. Se pregunta el padre: “¿Por qué una casa no era un normal espacio de convivencia, sino un foco de tensiones?” (p. 172).

<sup>29</sup>Véase Amélie FLORENCHIE: “Radiografía...”, p. 261, donde se presenta la meta de la novela como una “condena de la violencia policial durante la dictadura franquista y la condena de su silenciamiento por la España democrático”.

<sup>30</sup>La formulación utilizada por Anne-Laure BONVALOT (en francés) nos parece particularmente adecuada: “roman de la trouée et de l’interruption systématique” (“L’écriture performative...”, p. 117).

<sup>31</sup>Isaac ROSA: *El vano ayer...*, p. 17.

<sup>32</sup>Ibid.

<sup>33</sup>Véase Elina LIIKANEN: “En busca de un discurso adecuado: *El vano ayer* de Isaac Rosa”, en Nicole Fourtané y Michèle Guiraud (eds.): *Les réélaborations de la mémoire dans le monde luso-hispanophone*, Vol. 1, Presses Universitaires de Nancy, 2009, pp. 389-402.

<sup>34</sup>Amélie FLORENCHIE: “Radiographie...”, p. 264. Véase también Anne-Laure BONVALOT: “*Entre la espada y la pared*: nouvelles écritures engagées dans le roman espagnol contemporain (Belén Gopegui, Isaac Rosa)”, *Les Langues néo-latines*, 354 (septiembre de 2010), pp. 25-44.

<sup>35</sup>Véase el discurso de Taboada (frecuentemente comentado), p. 155.

<sup>36</sup>Alberto MÉNDEZ: *Los girasoles ciegos*, Barcelona, Anagrama, 2004, p. 9.